

AUROLA

I8

Papeles del «Seminario María Zambrano»
Mayo - Junio 2017

María Zambrano. Escritos autobiográficos



AUROLA

I8

Papeles del «Seminario María Zambrano»
Mayo - junio 2017

María Zambrano. Escritos autobiográficos

Aurora. Papeles del «Seminario María Zambrano» es una revista de investigación filosófica, centrada en la obra de María Zambrano y abierta al amplio campo temático y de referencias al que esta remite.

Su objetivo es proporcionar medios que faciliten y favorezcan el estudio de la filosofía zambranianiana, difundir los resultados del trabajo realizado en torno a la misma y promover la relación entre investigadores, estudiosos e interesados en el pensamiento de la autora.

Aurora. Papeles del «Seminario María Zambrano» is a philosophical research journal which focuses on the work of María Zambrano and the wide range of related thematic areas and references.

Its aim is to promote the study of her philosophy, publish the results of the studies carried out, and to encourage contact between researchers, scholars and all those interested in her thought.

Dirección

Carmen Revilla Guzmán (Universidad de Barcelona)

Consejo de redacción

Emilia Bea Pérez (Universitat de València), Antonio Castilla (Universitat de Granada), Sebastián Fenoy (Fundación María Zambrano), Helga Jorba (Universitat de Barcelona), Àngela Lorena Fuster (Universitat de Barcelona), M^a Luisa Maillard (Fundación María Zambrano), José Luis Mora García (Universidad Autónoma de Madrid), Rosa Rius (Universitat de Barcelona), Virgínia Trueba (Universitat de Barcelona)

Consejo asesor

José Luis Abellán (Universidad Complutense y Fundación María Zambrano), Agustín Andreu (Universidad Politécnica Valencia y Fundación María Zambrano), Ana Bundgård (Aarhus University, Dinamarca), Pedro Cerezo (Universidad de Granada y Fundación María Zambrano), Antonio Garrido Moraga (Universidad de Málaga y Fundación María Zambrano), Elena Laurenzi (Università del Salento), Laura Llevador (Universitat de Barcelona), Roberta de Monticelli (Università Vita-Salute San Raffaele, Milán), Jesús Moreno Sanz (Fundación María Zambrano), Miguel Morey (Universitat de Barcelona y Fundación María Zambrano), Maria João Neves

(Universidade de Lisboa), Juan Fernando Ortega (Universidad de Málaga y Fundación María Zambrano), Cristina Peretti (Universidad Nacional de Educación a Distancia), María Poumier (Université Paris VIII), Goretti Ramírez (Concordia University, Montreal), M. Teresa Russo (Università Roma Tre), Joaquín Verdú de Gregorio (Université de Genève)

Coordinación del diseño

Josep Babiloni

Diseño de la maqueta

Meritxell Salas, Gabriela Yerden

Cubierta

Jordi Morell. *Mein Auto, mein Leben (I)*, 2017

Aportaciones artísticas

Marta Negre
Joaquim Cantalozella
Jordi Morell

Impresión

Gráficas Rey

Distribución

Edicions de la Universitat de Barcelona
Adolf Florensa, s/n
08028 Barcelona
Tel.: 934 035 430
Fax: 934 035 531
comercial.edicions@ub.edu
www.publicacions.ub.edu

Depósito legal

B-17.126-1999

ISSN

1575-5045

ISSN electrónico

2014-9107

Edición

«Seminario María Zambrano» (Universidad de Barcelona)
www.ub.es/smzambrano
Departamento de Filosofía. Facultad de Filosofía. Universidad de Barcelona
Montalegre, 6-8
08001 Barcelona
revista.aurora@ub.edu
crevilla@ub.edu

Con la ayuda de la Fundación María Zambrano, el Departamento de Filosofía, Facultad de Filosofía de la Universidad de Barcelona, y de los proyectos de investigación «La transmisión desde el pensamiento filosófico femenino» (FFI2015-63828) del Ministerio de Ciencia y Competitividad y «Creació i pensament de les dones» (2014 SGR44) de la Generalitat de Catalunya.

PVP: 15 euros

El autor/a que publica en esta revista está de acuerdo con los siguientes términos:

- a) El autor/a conserva los derechos de autor y cede a la revista el derecho de la primera publicación de la obra.
- b) Los textos se difundirán con la licencia de Reconocimiento de Creative Commons, que permite compartir la obra con terceros, siempre que reconozcan la autoría, la publicación inicial en esta revista y las condiciones de la licencia.

Esta revista está incluida en los siguientes directorios e índices: RACO, RCUB, Latindex, Dialnet, MIAR, DICE, Scopus, RESH, ISOC, CNAL, Aneca, Philosopher's Index, Dulcinea, CIRC. Los artículos de la revista son de acceso libre y gratuito en RACO. Edicions de la UB la ofrece también en formato ebook en: www.publicacions.ub.edu/ficha.aspx?cod=08593

SUMARIO | CONTENTS

ARTÍCULOS
ARTICLES

Escritos autobiográficos | *Autobiographical writings*

- 6 Alfonso Berrocal, *María Zambrano en el corazón paradójico del testimonio. La autobiografía como problema* | *María Zambrano Inside the Paradoxical Heart of Testimony. The Autobiography as a Problem*
- 18 Sara Bigardi, *Sizigia: spazio relazionale simbolico* | *Szyzygy: A Relational and Symbolic Space*
- 26 María I. Elizalde Frez, *Epistolario entre María Zambrano Alarcón y José Ferrater Mora: 25 años de crítica filosófica* | *Collected Letters between Maria Zambrano Alarcón and Jose Ferrater Mora: 25 years of Philosophical Criticism*
- 36 Luis Ortega Hurtado, *Estudio de los artículos biográficos y autobiográficos de María Zambrano desde el periodismo* | *Study of Biographical and Autobiographical Articles by Maria Zambrano from a Journalistic Point of View*
- 46 Patricia Palomar, *Génesis de la actitud confesional en María Zambrano* | *Genesis of the Confessional Attitude in Maria Zambrano*
- 60 Goretti Ramírez, *El mar, el campo y el cielo implacablemente azul de Madrid: María Zambrano en diálogo con Henri Lefebvre* | *The Sea, the Countryside, and the Relentlessly Blue Sky of Madrid: Maria Zambrano in Dialogue with Henri Lefebvre*

Puentes | *Bridges*

- 72 Ricardo Fernández Romero, *«Let the memories begin». El álbum familiar de fotos y la autobiografía española contemporánea* | *«Let the Memories Begin». The Family Photo Album and Contemporary Spanish Autobiography*
- 86 Julieta Lizaola, *Las categorías de lo sagrado y lo divino en María Zambrano* | *The Sacred and the Divine in Maria Zambrano*
- 96 Isabel Ortega Rion, *Medusa, el silencio del monstruo* | *Medusa, the Monster Silence*
- 108 Roberta Ann Quance, *Norah Borges Illustrates Two Spanish Women Poets* | *Norah Borges ilustra a dos poetas españolas*

DOSSIER
BIBLIOGRÁFICO
BIBLIOGRAPHIC
DOSSIER

Notas | *Notes*

- 120 María Zambrano, *Tres poemas*. Introducción y traducción al griego de Mary Yossi y Christos Siorikis
- 126 Laura Bergagna, *Los romanos buscan a un gato negro. ¿Quién ha visto a Zampuico?* Presentación y traducción del italiano de Elena Trapanese
- 135 Normas para la publicación | *Rules for publication*

Alfonso Berrocal

Universidad Autónoma de Madrid
aberrocalb@hotmail.com

*María Zambrano en el corazón
paradójico del testimonio.
La autobiografía como problema
Maria Zambrano Inside
the Paradoxical Heart of Testimony.
The Autobiography as a Problem*

Resumen

Abstract

Recepción: 11 de julio de 2016
Aceptación: 2 de noviembre de 2016

Aurora n.º 18, 2017, págs. 6-17
ISSN: 1575-5045
ISSN-e: 2014-9107
DOI: 10.1344/Aurora2017.18.1

Este artículo examina una serie de textos de María Zambrano sobre la guerra civil y el exilio y se aproxima a obras como *La confesión*, *género literario* o *Delirio y destino*. A través de ellos se pretende poner de manifiesto la postura distante de la autora respecto al género autobiográfico. Un género que aparece como problemático desde el punto de vista filosófico y político, a pesar de la fuerte vocación testimonial de Zambrano.

This article examines a series of texts by Maria Zambrano about civil war and exile, and refers to works such as *La Confesión*, *género literario* and *Delirio y destino*. Through them it highlights the distant position established by the author regarding the autobiographical genre. A genre that appears as problematic from both the philosophical and political points of view, despite the strong testimonial vocation of Zambrano.

Palabras clave

Keywords

Autobiografía, memoria, géneros literarios, guerra civil, exilio

Autobiography, memory, literary genres, civil war, exile

Hacia 1987 a María Zambrano se le brinda la posibilidad de hacer algo así como un ejercicio de rememoración con motivo de un número de los «Suplementos» de la revista *Anthropos* dedicado a ella. Su «A modo de autobiografía» aparece como un broche, un acompañamiento a los propios textos y a los estudios recogidos en dicho número que se presenta a los lectores con voluntad de homenaje y divulgación. Instalada en Madrid desde 1984, y contando con que el clima cultural es relativamente favorable tanto a su persona como a los testimonios del exilio, la ocasión parece propicia para recordar. Sin embargo, nos encontramos con unas palabras un tanto inquietantes: «Yo no soy nadie, yo no soy ninguno; y ¿cómo, si no soy ninguno, puedo tener una autobiografía?».¹

1. No citamos por la revista sino por María Zambrano, «A modo de autobiografía», en *Obras completas*, vol. VI. Director y coordinador: Jesús Moreno Sanz, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2014, pág. 715.

«No ser nadie», es *un decir*,² «no tener autobiografía» es una declaración que manifiesta, al menos, una relación ambigua o paradójica con un yo-narrador de los sucesos relevantes de la propia vida, de acuerdo con un tiempo histórico determinado, con el sentido y la unidad a la que aspira formalmente toda narración memorialística. A eso podría referirse cierta explicación perteneciente al mismo texto:

Mas lo que resulta imposible en principio es revelarse a sí mismo, es decir, hacer eso que se llama una autobiografía, porque habría que hacerla en la forma más pura y transparente, es decir, incluyendo los momentos y las épocas enteras de oscuridad en que uno no está presente a sí mismo. [...] Me siento incapaz de revelar mi propia vida; querría, por el contrario que alguien me la revelara.³

El hecho de que una narración del yo deba incluir necesariamente las «épocas enteras de oscuridad» y que la «revelación» de la propia vida solo sea veraz y posible merced a un agente externo, socava de alguna manera el esquema tradicional de toda aspiración autobiográfica, o no hace sino insistir en su imposibilidad. Especialmente, en lo que concierne al dominio y construcción que el yo hace de sí mismo, tanto en relación con su tiempo como con los demás. Y, sin embargo, como nadie discute, no es difícil encontrar en el pensamiento de María Zambrano la fuerte huella de la propia experiencia, de lo biográfico, bajo esa voluntad de llevar la presencia de la vida a la filosofía.

El texto al que nos estamos refiriendo no deja de ofrecer una imagen de la propia vida, poblado de bellas evocaciones metafóricas de lo que Zambrano «quiso ser» (caja de música, templario, centinela), distinguiéndolo cuidadosamente de lo que simplemente se es, en un gesto que subraya, nuevamente, la imposibilidad de la autobiografía. Del mismo modo contiene valiosas reflexiones sobre la propia obra y sus referentes.⁴ Como sucede en muchos de los textos de María Zambrano que tienen cierto carácter testimonial hay una clara y deliberada preferencia por la evocación y por lo simbólico, antes que por el dato o el hecho concreto, la descripción puntual.

El tipo de autobiografía de la que Zambrano tomaría cierta distancia o, mejor dicho, manifestaría su imposibilidad sería, en términos generales, esa narración que se caracteriza por mostrar una identidad entre el narrador y el autor, por un lado, y en la que los hechos narrados se postulan como sucesos ciertos, bien en su dimensión histórico-documental o bien en lo referido a la persona del narrador. Un «valor de verdad» que se establece por lo que un crítico como Lejeune ha llamado «pacto de lectura», consistente en que el lector asume la verdad de lo narrado.⁵ Otra posibilidad de la autobiografía, no menos problemática para Zambrano, es la abierta por su vecindad con la novela. Sería una forma de narración en que el yo queda ficcionalizado en personaje novelístico, y al tiempo que se constituye

2. El texto fue dictado por María Zambrano, véase la nota 1106, *ibidem*, pág. 1384.

3. *Ibidem*, pág. 716.

4. *Ibidem*, págs. 715-727.

5. Estos rasgos literarios del género autobiográfico están ampliamente explicados en Pozuelo Yvancos, J. M., *De la autobiografía. Teorías y estilos*, Barcelona, Crítica, págs. 25-30.

6. Véase *ibidem*, págs. 31-33.

7. *Ibidem*, pág. 32.

como ente proyectado, «retórico», pone de manifiesto las fisuras, el carácter inasible del sujeto y de la subjetividad; un modelo narrativo que ha cosechado un gran éxito en las interpretaciones posestructuralistas.⁶

Pero antes que establecer el debate en términos de crítica literaria o preceptiva de los géneros, creemos que las distancias de Zambrano respecto a estas formas de autobiografía obedecen a una serie de cuestiones que —como queremos explorar en este artículo— responden a un sentido particular y enraizado de la experiencia, toda vez que la experiencia determinante es algo como la guerra civil y el exilio, con su desgarramiento temporal. Una herida en el tiempo lo suficientemente honda para que todo suceso de la propia vida no deje de medirse de un modo u otro con ello, y por tanto creando una serie de fisuras en el paisaje temporal de un yo y sus vivencias. Y, en la órbita de este desgarramiento, intervendrían una serie de problemas filosóficos concernientes a la construcción del sujeto, según su origen en el programa cartesiano, y según «la novelaría del personaje»; referentes también a la implícita noción de verdad como «objetividad» de los hechos referidos a la propia vida o la supuesta unidad del tiempo o de *los tiempos*, pues no en vano una de las funciones de la autobiografía —y ese es uno de los rasgos de su modernidad— consiste en ser «una restitución del pasado como modo de conjurar la fugacidad de la vida perdida».⁷

Así pues, y tras esta apresurada enumeración, podríamos afirmar que al mismo tiempo que en María Zambrano se manifiesta una clara vocación rememorativa y testimonial —sin duda de raíz ética y política—, la reflexión sobre la propia memoria le llevaría a identificar una serie de problemas filosóficos que dificultan o imposibilitan su expresión como autobiografía, según el modelo tradicional. Es lo que llamamos «corazón paradójico del testimonio» para intentar definir esas tensiones que pueden manifestarse a través de algunos textos —en particular los referidos a la guerra civil y primeros años del exilio— como en obras bien sean de reflexión como *La confesión, género literario*, o bien de evocación, o establecimiento de un relato que tiene que ver con la propia vida —no diremos autobiográfico— como *Delirio y destino*. La lectura de algunos textos de carácter testimonial escritos entre 1937 y 1945 permite identificar algunas de las tensiones que nos pueden poner en la pista de las precauciones de Zambrano respecto del modelo autobiográfico.

Todavía un texto como «Españoles fuera de España», escrito en julio de 1937, encaja plenamente en una voluntad narrativa al modo del testigo presencial y de dotación de sentido a lo presenciado. Así da cuenta de lo sucedido a unos soldados republicanos recluidos en Villa Cisneros por las tropas franquistas, en cuya evasión contaron con la ayuda de sus vigilantes, no solo por la camaradería propia de los soldados sino por un pueblo que se reconoce a sí mismo a pesar de todo:

Pueblo al fin, aunque sin el ímpetu heroico, estos desgraciados de las huestes franquistas no son capaces de resistir la presencia leal, la mirada verdadera que siempre sentirán como una acusación, de estos magníficos españoles, que envueltos en su dignidad [...] no daban crédito sino a sus corazones.⁸

Sin duda, el relato y su sentido está subordinado a la contienda y a la causa defendida. Su escritura coincide con el regreso de María Zambrano a España en junio de 1937, desde Chile.⁹ El texto será publicado, en *Hora de España* (núm. VII, julio de 1937), en una sección fija que lleva precisamente el título de «Testimonios», donde a lo largo de sus números, menudean los relatos de heroísmo y entrega a la causa, propio del contexto de guerra como puede ser el mantenimiento de la moral del propio bando. El elemento que destaca Zambrano, esa mirada por la que el pueblo se reconoce y se identifica como perteneciente a una misma «sustancia», a una misma materia, estará bien presente en algunos de sus escritos de ese tiempo. Reaparece en las *Cartas a un maestro de filosofía*, cuando dice haber cruzado la mirada con una mujer que llevaba un niño en brazos y otro de la mano, en una calle desierta ante un bombardeo inminente y cómo esa mirada —y lo que contiene de identidad y reconocimiento— actúa como pequeña resistencia contra la destrucción, contra una amenaza: «que no siento contra mi vida individual, sino contra la vida misma, una amenaza sin fronteras, sin dirección concreta, sin límites, una amenaza contra el aliento mismo de la vida».¹⁰

Tras la guerra civil y su desenlace, en unas circunstancias que resultarían, a primera vista, especialmente propicias para una escritura evocadora de lo vivido y de lo padecido es, sin embargo, el momento en que la posibilidad de esa escritura empieza a volverse compleja. No por ello se atenúa el compromiso, ni la memoria del fuerte sentimiento de comunión y hermandad que manifestó Zambrano durante la guerra, más que con una causa política —que también— con una causa humana, pues la guerra civil no deja de ser percibida como una agresión contra lo constitutivo del hombre, la naturaleza misma de su ser social, su unidad como pueblo. Un elemento que dificulta la construcción de un yo que domina la narración de lo que le acontece, estaría vinculado con el grado con que se produce esta identificación. La identidad con el pueblo y su destino podría definirse como «carnal», en la medida en que forma parte de un mismo tejido, un mismo «cuerpo» que trasciende toda individualidad, del que no se puede desgajar un yo como sujeto del testimonio. Cuanto sucede le sucede al pueblo, de la misma manera que la destrucción no se cierne sobre la vida particular sino sobre la misma vida. Si la identidad es con el pueblo —un pueblo que está viviendo una tragedia sobrevenida—, no puede ser, por tanto, con el propio yo.

Esta idea reaparece en los textos dirigidos a Ortega y Gasset, ya acabada la guerra y en los primeros momentos del exilio, donde,

8. Zambrano, M., «Españoles fuera de España» (julio de 1937), en *op. cit.*, vol. VI, pág. 241-242.

9. Véase Moreno Sanz, J., «Cronología de María Zambrano», *ibidem*, pág. 65.

10. Véase Zambrano, M., «Cartas a un maestro de filosofía», *ibidem*, págs. 243-245.

11. Zambrano, M., «Los intelectuales en el drama español. Los que han callado. Ortega y Azorín», en *op. cit.*, vol. VI, pág. 263.

12. *Ibidem*, pág. 260.

13. *Ibidem*.

incluso, «lo personal» se identifica con aquello que se censura, el silencio del maestro, o el intento de «quedar exento». Aunque más que un reproche, el texto tiene más bien el tono de una declaración que solo pudiera producirse en presencia —figurada— del maestro, un claro acto testimonial —acaso con reminiscencia de juramento— ante Ortega y su magisterio filosófico y político, donde, significativamente, no predomina otra primera persona que la del plural:

Todos, todos hemos sido llevados a participar en la tragedia, hemos sido protagonistas de ella en una cierta manera. ¿Por qué atreverse a definir esta manera, a trazar su forma única? Pues al fin hemos sido contendientes, y como tales, no hemos podido apresar la totalidad, como nunca en la vida podemos hacerlo. Porque la verdad absoluta es incompatible con el hecho de estar vivo. Lo único que podemos pretender es haber tenido nuestra verdad y haberle sido fieles hasta el fin, seguir siéndolo, ya que el fin, claro es, no ha llegado, conciencia clara de todo lo que lleva consigo abrazar una causa, el lanzarse o ser lanzado al ruedo de arena ensangrentada; valor para aceptar la responsabilidad de lo que no hemos hecho ni seríamos capaces de hacer, responsabilidad incluso de lo que reprobamos y procuramos evitar en la escasa medida de nuestras fuerzas [...] en suma virtudes de mártir, de testigo.¹¹

Estas palabras pertenecen ya al exilio, pero precisamente por eso, ese nosotros que habla —que habla acaso, también por los que ya no pueden hablar— no puede sino asumir la responsabilidad del «delirio» del pueblo. La única forma posible de construir y salvaguardar un yo es sustrayéndose, algo lícito —según la propia Zambrano—, mantenerse en los límites morales de ese yo que puede testificar «no haber tenido nada que ver con eso»¹² —léase los excesos revolucionarios—, pero que solo puede hacerse a costa de falta de amor y misericordia, de «caridad hacia la carne de nuestra carne que ha pecado».¹³ Quizá es de ese amor de lo único que se puede testimoniar sin caer en los laberintos de las justificaciones personales, de los hechos sesgados, de las vivencias individuales. Podemos entender, en este contexto, que en nombre de esa postura ética, de esa fidelidad *religiosa* al pueblo y su destino, el yo queda inhabilitado para establecer su relato, ya que dicho relato sería de algún modo semejante al gesto de sustraerse. Al yo que se ha vivido y experimentado como disolución en otro (el pueblo) hay que añadir una circunstancia como la del exilio y la derrota, que supone un profundo corte tanto en el tiempo como en el sentido de la historia. No es casual que todavía a la altura de 1945 y en un contexto en que se conmemoraba el aniversario del comienzo de la guerra civil, y acaso, en un clima en que el exilio español albergaba aún la esperanza de un regreso en función del desenlace de la contienda mundial, María Zambrano dice:

[...] corro un grave riesgo que quiero evitar a toda costa: el riesgo de caer en una evocación de recuerdos; y eso no, porque *no ha llegado todavía para nosotros, los españoles refugiados, no ha llegado el instante*

*de ese lujo supremo de poder recordar, de poder llorar [...] y, sin embargo, y por fuerza, he de recordar, porque solo quizá habiendo vivido determinados instantes sea legítimo hablar históricamente; mientras, y así, esta fecha del 18 de julio me permite que encuentre legítimo hablar de ello, porque pertenece a lo que llamaría mi *personal historia universal*.¹⁴*

Nos desviaría de nuestro propósito preguntarnos si la historia posterior ha ofrecido un momento oportuno para recordar, o si ese instante —y lo que puede conllevar de reparación— quedó para exiliados como María Zambrano más que postergado en el tiempo, entregado irremediabilmente a una suerte de trascendencia. Lo que se propone, sin embargo, frente al recuerdo personal —no solo para evitar los peligros de la nostalgia y el relato del propio padecer— es, nuevamente, algo bien distinto al yo autobiográfico como la *personal historia universal*. Esta se define en términos parecidos a lo que declaraba ante Ortega, a la entrega sin reservas a un acontecimiento histórico que, a pesar de esconder un destino trágico o quizá por ello, conmueve las *entrañas* mismas de lo humano. Una prueba de fe ante la catástrofe histórica que consiste en la fidelidad a la «Sagrada Voluntad Popular».¹⁵ La historia personal es quizá todo cuanto puede constituirse como sujeto del relato y del testimonio, en la medida en que son los acontecimientos de cierto rango y conmoción histórica los que atraviesan y modelan (o deshacen) la persona, a diferencia de ese yo que los rehace en una narración propia.

Todavía en la introducción de 1977 a *Los intelectuales en el drama de España*, y teniendo presente a «los devorados por la historia», podemos constatar cómo esa fidelidad se mantiene intacta. Allí vuelve a aparecer la mirada («la mirada era lo que más valía») como elemento de identificación y salvación —en los controles de los milicianos—, y como figura simbólica de una comunión con el pueblo —«Yo soy Tú»—. Pero además, esta forma de identidad va necesariamente acompañada de la imposibilidad de lo autobiográfico, de la narración de situaciones que conciernen al propio narrador, aunque de hechos históricos se trate, y apuntando precisamente en la dirección de la mitificación de la guerra civil, dice:

Ver el «drama» convertido en objeto de estudio o en novela o en cualquier otra forma de narración. Y asistir al cuento con la normal incapacidad que el sujeto del cuento sufre de contar él mismo ese su «cuento» [...]. La visión de después en la conciencia histórica, tan necesaria como débil en este hoy, no da de sí para recoger el «drama».¹⁶

Esta certeza de que algo en el acontecimiento histórico de la guerra civil queda sustraído, en una opaca resistencia, a los esfuerzos de la explicación y de la descripción narrativa, la adquirió María Zambrano muy pronto. Aunque puede asociarse a lo expresado en las «Cartas a un maestro de filosofía», aparece en el instante mismo del exilio con toda su lucidez desgarradora. Nos referimos al texto «España sale de sí», una descripción del paso de la frontera, que por

14. Zambrano, M., «Discurso pronunciado por la Dra. María Zambrano el día 18 de julio de 1945, en el Aula Magna de la Universidad de La Habana, con motivo de la conmemoración del noveno aniversario de la Guerra Civil española», en *op. cit.*, vol. VI, pág. 273 (las cursivas son nuestras).

15. Las mayúsculas son de la propia Zambrano, *ibidem*, pág. 274.

16. Zambrano, M., *Los intelectuales en el drama de España*, en *Obras completas*, vol. 1, edición dirigida por J. Moreno Sanz, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2015, pág. 132.

17. Zambrano, M., «España sale de sí (finales de enero-comienzos de febrero de 1939)», en *op. cit.*, vol. VI, pág. 254 (las cursivas son nuestras).

18. Agamben, G., *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*, Valencia, Pre-Textos, 2000, pág. 34.

19. *Ibidem*, pág. 34.

20. Véase *ibidem*, págs. 15-29.

no referirse tanto a su persona como al pueblo, presenta unas claras connotaciones bíblicas. Pero lo que se pone de manifiesto es la tensión entre una clara vocación de memoria, de fijar el acontecimiento vivido, al tiempo que se produce la captación de que algo inasible y excesivo sobrepasa el suceso mismo:

[...] la escena es antigua, nada en la historia moderna se le asemeja y en medio del inmenso dolor hay una *intensa conformidad por haberlo visto*; y por haberlo visto como únicamente puede verse: *desde dentro, formando parte de ello, siendo parte dolorida* [...]. Lo que ocurre no tiene definición y es tan tremendo que se ha olvidado al enemigo. [...] Lo que ocurre es algo que solo puede tener lugar entre un dios terrible y el hombre [...] Lo que ocurría era tan tremendo que con ser grande el desastre militar, *no podía ser referido a él*.¹⁷

Giorgio Agamben ha abordado lúcidamente cuestiones como la imposibilidad del testimonio y el sentimiento de ilegitimidad del superviviente a raíz del Holocausto, partiendo, precisamente, de la posición de «lo no dicho» y de lo *in-testimoniabile* en la memoria de supervivientes como Primo Levi. La experiencia del campo deja como única posibilidad la de «dar testimonio de la imposibilidad de testimoniar»,¹⁸ ya que el testimonio completo sería el de aquellos que no pueden darlo, y este extremo obliga tanto a reinscribir constantemente el testimonio como a no poder dejar de representarse el suceso; a sentir, por tanto, la propia supervivencia como una carga. La magnitud del acontecimiento fractura el valor mismo del testigo y del testimonio en su sentido jurídico (ningún juicio puede restituir la justicia ante el horror de eso *in-testimoniabile*). La raíz ética —según propone Agamben— del testimonio, la única ética que puede asumir el testigo, consiste, precisamente, en esa paradoja entre la imposibilidad del testimonio y la «vocación de la memoria» que es propia al superviviente.¹⁹ Por otra parte, los significados mismos de «testigo» y «superviviente» se vuelven, a su vez, incapaces de adaptarse éticamente y completamente a lo vivido, según manifiesta el propio Agamben, ni siquiera remontando esas palabras a sus orígenes etimológicos latinos y griegos de *testis* («el que se sitúa como tercero»); *superstes*, que identifica con el superviviente y con la responsabilidad que conlleva serlo, y por último el *martis*, el mártir, no en su valor religioso, sino en la forma testimonial que dota de sentido al «escándalo» de una muerte que no lo tiene.²⁰

Lejos de pretender cualquier comparación imposible, ya que los campos de la muerte aparecen como lo incomparable en la trágica historia europea del siglo xx, sí nos parece, sin embargo, que la interpretación de Agamben que propone como ética del testigo la imposibilidad del testimonio en nombre de aquello *in-testimoniabile*, puede aplicarse —con todos los matices y tonalidades precisas— a la forma en que se expresa la memoria de la guerra civil y del exilio —y con ellos de la propia vida— en algunos textos de María Zambrano. Podemos componer una imagen: la de María Zambrano

comenzando un diario, anotando algo en él, que luego quedará como abandonado, aplazado, para ser retomado tiempo después en otras hojas, otro cuaderno. Ese gesto, que acompañó toda su vida intelectual, bien puede ser interpretado como un mero ejercicio de escritura, la huella de un desván del pensamiento y la elaboración de ideas. Pero también acaso dé cuenta, en su discontinuidad, de la presencia de lo in-testimoniado, de «las épocas enteras de oscuridad» en forma de interrupción. En una de esas anotaciones personales, la que sigue al paso de frontera descrito en «España sale de sí», habla, precisamente, del sentimiento de ilegitimidad del superviviente:

Hay ciertos acontecimientos que, una vez pasados, parecen haber tocado el fondo último de la vida, y el que los vive siente haber agotado mediante ellos y en ellos toda la vida, y se siente, en consecuencia, superviviente.

Ser superviviente es como vivir de un modo ilegítimo.²¹

La percepción de que algo queda in-testimoniado en un suceso como la guerra civil y el exilio, la certeza de que el yo no se constituye a sí mismo, sino que su verdad se sitúa en esa tenue frontera que o bien le hace participar y entregarse a una unidad política e histórica como el pueblo, o bien se reconoce filosóficamente en su naturaleza incompleta, en su carencia, es lo que —según queda expresado a través de estos textos de 1939 a 1945, y sus resonancias posteriores— no solo dificulta una escritura de la memoria convencional, como puede ser la autobiografía, sino que son el camino que conduce, a nuestro modo de ver, a un texto como *La confesión, género literario*, publicado en 1943 y a *Delirio y destino*, en la década siguiente. Bajo la perspectiva que venimos proponiendo, la confesión aparece como una superación, una alternativa clarificadora de las tensiones que presenta lo autobiográfico.

Son precisamente las grietas abiertas entre la filosofía y la vida las que se ponen de manifiesto en las primeras páginas de *La confesión*. En ellas se reclama una verdad filosófica apta para la vida, su ausencia «dramática» se hace visible en la filosofía moderna y en el desplazamiento que describe Zambrano de la reforma o transformación de la vida —propia del mundo antiguo— a la reforma de la verdad, del conocimiento, que caracteriza a la filosofía moderna.²²

Podríamos decir, incluso, que con Descartes no solo se funda esa filosofía moderna que hará de la razón y del entendimiento el objeto de exploración, de «reforma», cuyos procedimientos para alcanzar la verdad se inscriben exclusivamente en el sujeto, categoría filosófica fundamental de la modernidad, sino que una obra como el *Discurso del método* bien puede ser considerada una «autobiografía» de ese sujeto, toda vez que al menos lo es del propio filósofo que muestra el periplo de una razón que se explica a sí misma, y que no rebasa los límites del yo que la contiene. Y quizá este rasgo fuera tenido en

21. Zambrano, M., «Hoy 3 de febrero (1940). Habana», en *op. cit.*, vol. VI, pág. 259.

22. Véase Zambrano, M., *La confesión, género literario*, en *Obras completas*, vol. II, ed. cit., pág. 74.

23. Véase *ibidem*, pág. 77.

24. Véase Nehamas, A., *El arte de vivir. Reflexiones socráticas de Platón a Foucault*, Valencia, Pre-Textos, 2005, págs. 11-34.

25. Véase Mora García, J. L., «María Zambrano, una filosofía para afrontar el fracaso», en *Aurora. Papeles del «Seminario María Zambrano»*, Barcelona, n.º 16, 2015, págs. 52-64.

26. Véase Zambrano, M., *La confesión, género literario*, en *op. cit.*, vol. II, págs. 82-83.

cuenta, de un modo u otro, por Zambrano cuando revisa los fundamentos del pensamiento moderno como alejamiento de la vida, «ensimismamiento» de la razón, y como abandono de una verdad que pueda amparar al «hombre sencillo». ²³ De algún modo, podría decirse que la autobiografía viene a ser un eco narrativo de algunos de los fundamentos filosóficos de la modernidad, por cuanto el sujeto establece un dominio sobre su propio tiempo y lo vivido en él.

La confesión se presenta pues como el lugar donde es posible restablecer «sin ingenuidad» y sin el exceso de preceptos que la razón ha de tomar sobre sí misma, la unidad de vida y pensamiento, de tiempo y realidad. Esa unidad y comunidad de existencia que quedaba sugerida en el descubrimiento griego del ser y en la noción platónica del amor. La confesión expresaría una vida de acuerdo con el pensamiento y con una racionalidad no vuelta hacia sí misma sino hacia los otros y hacia las cosas. Se ha llamado «filosofía del arte de vivir» a la pervivencia en la tradición moderna y contemporánea —en autores como Montaigne, Nietzsche, Foucault, o escritores como Thomas Mann— de algo que ha tenido que recurrir al amparo de la literatura, de cierta vocación poética para poder manifestarse en el mundo moderno: la antigua convicción griega de que la filosofía, la vida filosófica era la mejor forma de vida posible, o que al menos es posible vivir filosóficamente. ²⁴ Sin embargo, esta cuestión, para Zambrano no es, simplemente, un asunto hermenéutico o una opción de vida. La cuestión de restituir una vida de acuerdo con el pensamiento, con una razón capaz de «ordenar la vida» —como ella misma dice— apela a la urgencia del presente, a la destrucción de la vida europea cuyo paisaje no es necesario describir a la altura de los años en que se escribe *La confesión, género literario* y tras la quiebra absoluta de la vida civil y la convivencia en España. En este sentido, nos parece muy oportuna la caracterización de su pensamiento como «una filosofía para afrontar el fracaso», pues como explica el profesor José Luis Mora, los procesos de revisión de las tradiciones históricas, políticas y filosóficas que se dan en el pensamiento de María Zambrano, tienen la finalidad de restituir una forma de esperanza en la que sea posible la armonización de cierta racionalidad con la vida individual y colectiva ante, más que la apertura del propio tiempo, su desgarró. ²⁵

En ese rasgo de la autobiografía y la escritura de memorias que consiste en la restitución de los sucesos del pasado, el paisaje del «tiempo sucesivo» —que diría Zambrano—, no hay sino el mero reconocimiento de un fracaso, la complacencia melancólica ante la fugacidad del tiempo y la inconsistencia de las cosas, el «narcisismo de objetivarse» como «ser a medias», ²⁶ razón por la que nuestra autora no deja de tomar distancias sobre el género, ya que en él faltaría siempre algo así como la permanencia de una esperanza integradora en lo real, o el vínculo con algo —el tiempo «real», lo trascendente— que revele esa unidad, o el reconocimiento y aspiración a ella, de vida y pensamiento, tiempo y realidad. Rosa Chacel

—tal vez teniendo el libro de Zambrano presente— definió claramente estas diferencias, fundamentales para nuestra autora, entre lo autobiográfico y lo propio de la confesión:

Narramos y revivimos y rehacemos para otro lo que ese otro no había vivido, lo que para ese otro no había *sido*. La confesión no consiste en revivir ni en rehacer; consiste en manifestar lo que nunca se deshizo en el pasado, lo que nunca dejó de vivir por ser consustancial con la vida del que confiesa.²⁷

Quizá un libro como *Delirio y destino. Los veinte años de una española* (1952) puede caracterizarse, precisamente, como lo que *nunca se deshizo en el pasado*, lo que el paso del tiempo no ha disuelto. Quizá porque entre sus temas principales está el nacimiento de una esperanza que ha de mantenerse a través de la tragedia, que en sus páginas queda como bordeada —aunque no por ello eludida— y del proceso intelectual que consistiría en salvarse de las trampas de la nostalgia y del amargo «ajuste de cuentas» con el pasado. Se ha señalado que la escritura de *Delirio y destino* viene a ser la realización de lo pensado en *La confesión, género literario* tanto en lo referente a la subjetividad, en un juego de «repliegue y despliegue», como a la temporalidad —en su multiplicidad de dimensiones— y que la obra es por tanto «revelación no solo de lo que se es, sino también de lo que no se es».²⁸ En este mismo sentido, a nuestro modo de ver, en *Delirio y destino* se manifiestan las huellas de las tensiones con los géneros memorialísticos convencionales presentes en Zambrano. Quizá la más evidente es la ausencia de yo, o un referirse a sí misma como otra, el «ella» predominante sea quizá el aristotélico «justo medio» —si se nos permite la expresión— en que se puede eludir el «narcisismo de objetivarse» bien sea como lo revivido por una primera persona o bien sea a través de su ficcionalización en un personaje. Las diferencias entre la persona y el personaje, tan presentes en sus reflexiones sobre la novela, lejos de ser figuras antagónicas manifiestan el conflicto entre la vida «revelada» y la «novelería», la realidad y el tiempo. Así hay personajes que siguen el camino de revelar la realidad de su persona, tal Don Quijote —que atraviesa la «novelería»— y Nina —que carga con la «novelería» de los demás—. ²⁹ Si en el propio significado de «novelería» apreciamos ciertas connotaciones peyorativas hacia lo ficticio o su exceso, el uso que del término hace Zambrano parece incidir en ese rasgo del personaje consistente en proyectarse en el tiempo, ejercer el dominio de su propia vida a través de la imagen de sí mismo, pues se trata de quienes «sacrifican la vida al ser que creen ser»:³⁰

Al personaje que «vive su vida», le acompaña, sostiene y guía un proyecto, una figura en la que se ve y a la que se va reduciendo, mientras que el ávido de ganar realidad no la tiene.³¹

Cabe pensar que una reducción semejante, si no mayor, se da en quien «re-vive su vida» a través de formas convencionales de escritu-

27. Chacel, R., *La confesión*, Barcelona, Edhasa, 1971, pág. 11.

28. Ramírez, G., «Presentación», en María Zambrano, *op. cit.*, vol. VI, pág. 814.

29. Zambrano, M., *La España de Galdós*, en *op. cit.*, vol. III, págs. 530-537.

30. *Ibidem*, pág. 531.

31. *Ibidem*, pág. 535.

32. *Ibidem*, pág. 532.

33. Véase Notas 100-II, en María Zambrano, *op. cit.*, vol. VI, págs. 1474-1475.

34. Véase Zambrano, M., *Delirio y destino*, *op. cit.*, vol. VI, pág. 879. Las huellas y los rasgos definidores de esa «impersonalidad» pueden rastrearse en la «Ponencia colectiva» firmada por Zambrano junto al grupo de Hora de España y otros jóvenes de la llamada «generación de 1936», que se presentó en el II Congreso Internacional de Escritores, celebrado en Valencia en el verano de 1937 y fue recogida en *Hora de España*, Valencia, n.º VIII, agosto de 1937.

35. *Ibidem*, pág. 994.

36. Estos aspectos están ampliamente desarrollados por Caudet, F., «La otra orilla», en *El exilio republicano de 1939*, Madrid, Cátedra, 2005, págs. 21-71.

ra del yo o la memoria. La persona —dice Zambrano— no se puede reducir a personaje de novela «por muy novelesco que sea lo que le pase»,³² por el contrario un personaje como Nina, «desnoveliza».

La tercera persona de *Delirio y destino*, por tanto, bien parece el destilado de toda una des-novelización del yo, no en vano la reflexión sobre la muerte y la soledad constitutiva de la vida, su estado incompleto, aparece en las primeras páginas. En ese lugar que las autobiografías convencionales reservan a la evocación del nacimiento, la filiación, etc., declara Zambrano su «avidez» de realidad, más que de tiempo para vivir y *projectarse*. Esa des-novelización del yo se extiende, en ocasiones, en forma de peculiar elipsis de los nombres propios con los que se interactúa. Es especialmente visible en el capítulo «Recordando el futuro», donde aludir de forma vaga a quien podrían ser Ayala, Marañón, Prieto o Azaña,³³ no solo es una estrategia que desenfoca el protagonismo del narrador, sino que refuerza esa caracterización propia y colectiva de los jóvenes que forjaron la esperanza política de la Segunda República como «generación sin personalidad», de la que huían y mantenían a distancia «lo literario» de la misma.³⁴ A ese yo des-novelizado, y a esos sucesos des-personalizados, se une la particular secuencia temporal, o cómo en lugar de un tiempo lineal, se establece un centro, un núcleo temporal en torno al cual gira todo lo demás, y que constituye el vínculo fundamental, donde una vez más el yo no se apodera del suceso sino que por el contrario:

Uno de los signos de que tal proceso creador se estaba llevando a cabo, era que la vida personal no podía vacar a sus propios conflictos, carecía de disponibilidad para encerrarse en aquello que le pasaba a ella [...] pues la vida personal era levantada, sacada de sí en aquel proceso creador que la trascendía.³⁵

Referirse de forma general a algunas fracturas que presenta el texto con relación al esquema autobiográfico —narrador, sucesos, tiempo— seguramente no sea la mejor manera de hacer justicia a un libro como *Delirio y destino*. Su hondura y su belleza le hace ser un libro singular en el memorialismo español del exilio, una literatura en la que se filtra en mayor o menor grado la experiencia primera que ha de afrontar el exiliado: la reconstrucción zozobranante de una identidad que está determinada por los sucesos históricos y políticos, dominada por un sentimiento de pérdida y mutilación, que conduce a una mitificación espacio-temporal y a la nostalgia, donde hasta la poesía se vuelve testimonio, «acta notarial».³⁶ Un espejo cotidiano del exilio que en modo alguno es ajeno a María Zambrano, pero del que parece salvaguardar limpiamente su memoria del periplo de justificaciones personales, enconadas amargas, evocaciones evasivas, o mera exhibición de heridas —si se permite la expresión—. Un tipo de expresión literaria, que aunque no podemos examinar aquí detalladamente, sí aludimos a ella por cuanto pudo estar de algún modo presente en la escritura de *Delirio y destino* tanto en la habili-

tación de ciertas defensas contra lo autobiográfico así entendido, como en la de resultar un contrapunto ejemplar al contexto literario en que se inscribe.

Por último, y porque no es nuestra intención abordar el asunto de un modo unilateral, sí podemos identificar *Delirio y destino* con lo que se ha definido como uno de los rasgos propios de la autobiografía: «la presencia de una voz que sustentando su verdad [...] quiere trascender la propia escritura». ³⁷ Una voz que quiere ocupar el lugar de la escritura, diluyendo así un tanto la sospecha platónica sobre la misma, pues establece en la unión del sujeto y la voz-escritura, el carácter conativo de testimonio. ³⁸ Sin duda entre las virtudes de *Delirio y destino* está la nítida y clara presencia de esa voz, una voz que lejos de ser «propia» es también la de los otros, la de los que ya no la tienen, una voz que como el título del primer libro del poeta Emilio Prados en el exilio, tan próximo a Zambrano, hace *memoria del olvido*:

Y ahora no puedo revivir aquella hora, entrarme en ella por la galería de mi memoria sin nombraros. No se llora cuando se está escribiendo; eso es figura retórica; pero además no quiero lloraros, os llamo tan solo porque así me llamo a mí misma, para sentir vuestra voz mezclada con la mía y poder contestaros que estoy aquí todavía, para que me llaméis desde ese silencio en que habéis caído, desde esa vida que dé el que pudimos ser, de aquel otro tan distinto que crecía a nuestro lado, mientras este que sobrevive afronta la deformación impuesta por la imagen deformada que crea el vivir con las raíces al aire. La vida se nos ha escindido; los supervivientes tenemos las raíces al aire, vosotros los muertos sois las raíces; solo raíces hundidas en la tierra y en el olvido. ³⁹

37. Pozuelo Yvancos, J. M., *op. cit.*, pág. 84.

38. *Ibidem*, pág. 84.

39. Zambrano, M., *Delirio y destino*, en *op. cit.*, vol. VI, pág. 1027.

Sara Bigardi

Università di Verona
sarabigardi@gmail.com

Sizigia: spazio relazionale e simbolico

Syzygy: A Relational and Symbolic Space

Resumen

En este artículo se desarrolla el significado de la palabra *syzyguía* en María Zambrano. El término será analizado desde las cartas a Agustín Andreu y en referencia al manuscrito número 408 de 1968. Lo que resulta interesante es ver cómo esta palabra reúne diferentes elementos y abre espacios de sentido que toman en consideración la hermandad, la amistad, el sueño compartido y la pequeña comunidad creada por afinidad metafísica.

Palabras clave

Syzyguía, comunidad, *paredro*, amistad, encuentro, metafísica, lugares, Ángel, sueño compartido

Abstract

This article describes the meaning of the word *syzyguía* («syzygy») in Maria Zambrano. The term is analyzed from its appearance in the letters addressed to Augustin Andreu and with reference to manuscript number 408 of 1968. It is interesting to see how the word opens new thought spaces that take into consideration sisterhood, friendship, the shared dream, and the small community created around the affinity for metaphysics.

Keywords

Syzygy, community, *paredros*, friendship, encounter, metaphysics, places, angel, shared dream

Recepción: 14 de noviembre de 2016
Aceptación: 18 de diciembre de 2016

Aurora n.º 18, 2017, págs. 18-24
ISSN: 1575-5045
ISSN-e: 2014-9107
DOI: 10.1344/Aurora2017.18.2

La amistad corresponde a la meditación,
a la vida de la conciencia:
es caminar despierto juntos o al mismo tiempo.
Al mismo tiempo, no en el mismo tiempo.

MARÍA ZAMBRANO

Il pane deve essere mangiato in compagnia [...] non può essere mio soltanto, o di chicchessia. O è il nostro, e quindi di tutti, o non è di nessuno e allora il mangiarlo appare un'usurpazione (fatta non solo all'altro, ma anche all'essere del pane).

MARÍA ZAMBRANO

‘Sizigia’ è una parola che ha sempre destato il mio interesse. Si tratta di un termine composto, la cui etimologia deriva dal latino *syzygia* e dal greco *syzygos*: «voce formata dal prefisso *syn* (con, unitamente, ma anche ciò che succede *allo stesso tempo*) più *zygon* (giogo, qualco-

sa che unisce) e il suffisso di azione o qualità *ia*. Letteralmente ‘sizigia’ indica un’unione che avviene *allo stesso tempo*.¹

In Zambrano la parola ‘sizigia’ trova una precisa e puntuale apparizione che diviene tuttavia significativa in un quadro più grande. Per la qualità e il significato variegato con cui compare, non è propriamente un tema guida del suo pensiero, soprattutto se messa a confronto con altri temi che ricorrono con ben altra consistenza, diventando elementi cardine del suo filosofare. ‘Sizigia’ viene accennata, senza diventare mai oggetto di una trattazione sistematica.

La parola compare in Zambrano come titolo di un manoscritto del 1968,² in alcune lettere indirizzate ad Agustín Andreu nello scambio epistolare che, iniziato nel ’50, si intensificò negli anni ’70,³ e in un manoscritto intitolato *Historia y poesía*.⁴

Partendo da questi precisi contesti, il lavoro si articola seguendo due prospettive. Da un lato si propone di aprire degli spazi di riflessione che nascono dalla relazione, anche simbolica, tra il termine ‘sizigia’, altre parole-chiave e alcuni temi guida del pensiero zambrano; dall’altro, propone una lettura che cerca di interpellare il contemporaneo, facendo appunto leva sui nodi e le questioni che emergono da questo argomento.

Mi muovo quindi seguendo, in primis, la corrispondenza tra Zambrano e Andreu, raccolta nel volume *Cartas de La Pièce*: è in questo percorso dialogico che la parola ‘sizigia’ acquista una certa consistenza tematica. Tale inizio è fertile anche dal punto di vista metodologico. Secondo le diverse accezioni proposte da Zambrano, il metodo, inteso come «via», cammino,⁵ ha a che vedere innanzitutto con il tempo.⁶ Anzi, potremmo dire, con una «molteplicità di tempi» da tenere insieme *allo stesso tempo*. In questo caso si tratta del tempo storico degli anni ’70, di quello della scrittura, in questo caso la scrittura delle lettere all’amico teologo, e di un tempo-spazio preciso, quello de La Pièce,⁷ una località tra la Francia e la Svizzera dove Zambrano viveva con la sorella Araceli in una casa in mezzo al bosco.

Fare luce su questo, permetterà anche di prendere in considerazione, in un intreccio plurale, a più livelli, alcuni passaggi di un manoscritto che ha come titolo: *Syzyguía*. Perché il metodo è anche questo, «un luogo di arrivo [...], luogo di convivenza quindi».⁸

La sizigia nelle lettere ad Andreu

Zambrano ha scritto molte lettere nella sua vita: i suoi epistolari sono luoghi in cui, per usare una sua espressione, c’è «un’assistenza alla verità a partire dalla realtà che incalza».⁹ Assistere è vedere e accogliere la verità nello «spazio dell’anima intera, psiche, coscienza con tutti i suoi attributi di volontà e responsabilità»,¹⁰ a partire dalla realtà con cui dobbiamo necessariamente «trattare».¹¹

1. Etimologia di ‘sizigia’: <http://etimologias.dechile.net/?sizigia>. Le sottolineature sono mie.

2. M-408: *Syzyguía*, 1968.

3. Zambrano, M., *Cartas de La Pièce (Correspondencia con Agustín Andreu)*, Valencia, Pre-Textos, Universidad Politécnica, 2002, pp. 37-43 (carta n° 4), 45 (carta n° 5), 121-125 (carta n° 26), 167-171 (carta n° 40) e pp. 350-352. Oltre a queste quattro lettere ce ne sono altre che fanno indirettamente riferimento al tema.

4. M-214: *Historia y poesía* (1974-1978).

5. «La riflessione sul metodo ha accompagnato tutta la ricerca filosofica di Zambrano. Ricordotta al suo significato letterale di «via oltre», cammino che conduce al di là, la parola ‘metodo’ rappresenta per la filosofa il percorso di una vita: dentro uno spazio unitario, che comprende sia lo spazio fisico dell’agire (esterno) sia lo spazio intimo della coscienza con le sue modificazioni. Nel metodo così inteso, agire, sentire e pensare cominciano a integrarsi, s’impara facendo», in Savelli, G., *Maria Zambrano e il sogno del divino femminile*, introduzione di Chiara Zamboni, Roma, Iacobelli Editore, 2014, p. 131.

6. Zambrano, M., *Cartas de La Pièce (Correspondencia con Agustín Andreu)*, cit., p. 37.

7. Attraverso gli scritti di Zambrano ho immaginato questo luogo, la casa, chiamata da Maria in vari modi (*convento abandonado, choza, nido, cenobio, granja, catacumba, gruta, cámara de tortura, jaula, madriguera*), il bosco, i suoi chiari, la luce, la notte. Ma La Pièce rimane per me qualcosa di misterioso.

8. Zambrano, M., *Note di un metodo*, a cura di S. Tarantino, Napoli, Filema Edizioni, 2008, p.37.

9. Questa frase si trova ne *Il sogno creatore*, precisamente in un saggio intitolato «Il sonno dei discepoli nell’Orto degli Ulivi», ed è riferita al luogo dell’Uomo, quello che i discepoli, addormentandosi, hanno abbandonato: «E sprofondando nel sonno lasciarono incustodito il luogo dell’Uomo: tempo, libertà, assistenza alla verità a partire dalla realtà che incalza». Zambrano, M., *Il sogno creatore*, traduzione di V. Martinetto, Milano, Bruno Mondadori, 2002, p. 172.

10. *Ivi*, cit., p. 179.

11. *Ivi*, cit., p. 62.

12. Buttarelli, A., «Femminismo radicale», in Diotima, *Femminismo fuori sesto. Un movimento che non può fermarsi*, Napoli, Liguori, 2017, pp. 48-49. La sottolineatura è mia.

13. La questione teologico-metafisica è stata bene trattata da L. Vantini nel libro *La luce della perla. La scrittura di Zambrano tra filosofia e teologia*, Torino, Effatà Editrice, 2008, e in un articolo di J. Sánchez-Gey Venegas, «El pensamiento teológico de María Zambrano: Cartas de La Pièce. Correspondencia con Agustín Andreu», pubblicato nel numero 16 di *Aurora. Papeles del «Seminarario María Zambrano»* del 2015, pp. 104-113.

14. Andreu, A., «Preliminares a esta edición», in Zambrano, M., *Cartas de La Pièce (Correspondencia con Agustín Andreu)*, cit., p. 21.

15. «Dire non presuppone un'azione, e meno ancora un qualcosa, ma un qualcuno; qualcuno che ascolti quando ancora non si sa cosa si dirà...trascendendo la finalit , Zambrano, M., *Dell'Aurora*, traduzione di E. Laurenzi, Genova, Marinetti 1820, 2000, p. 88.

16. Vantini, L., *La luce della perla. La scrittura di Zambrano tra filosofia e teologia*, cit., pp. 24-25.

17. Andreu, A., «Anotaciones epilogales a un método o camino», in Zambrano, M., *Cartas de La Pièce (Correspondencia con Agustín Andreu)*, cit., p. 350.

Nelle lettere Zambrano d  conto di ci  che per lei   irrinunciabile, di ci  che le sta pi  a cuore. Sono un momento soggettivo e di ricerca insieme: un partire da s . Da un punto di vista intimistico lei   in gioco in questo: c'  un elemento di autenticit . «L'autenticit  — scrive Annarosa Buttarelli —   sinonimo di radicalit  [...]. Quando si lavora per capire se c'  radicalit  in ci  che facciamo, pensiamo o inventiamo, bisogna che guardiamo come mettiamo in forma le nostre *relazioni* e le conseguenze che discendono da questo processo».¹²

Le lettere di Zambrano, e nella fattispecie quelle ad Andreu, sono un concentrato di autenticit  e radicalit : ovvero vanno osservate attraverso la misura della relazione che mettono in forma e presenza.

  vero che il tema centrale di questa corrispondenza   la riflessione teologico-metafisica,¹³ della circolazione del Logos e dello Spirito e la conoscenza della Trinit , ma   altrettanto vero, come dice Andreu, che «el epistolario trasunta hasta el clima doméstico de Roma y de La Pièce. La universidad, san Agustín, la naturaleza, la gnosis, el matrimonio, la *syzyguía* o comunidad breve, la amistad, el exilio, los Maestros, la Razón Vital..., todo el mundo de María aflora aqu ».¹⁴ E dire che «aflora todo el mundo de María» significa affermare che appare tutto il *suo esserci per* che si incardina nella relazione di un dire:¹⁵ nello svelamento a qualcuno di ci  che accade e si vive. In questo dire che non presuppone propriamente un'azione, ma un chi, un qualcuno, c'  l'altro fondamentale elemento di queste lettere: la sizigia, che in questo percorso dialogico   al contempo metaparola, metadiscorso e tema.

Innanzitutto la corrispondenza con Agustín Andreu   essa stessa uno «spazio relazionale», concepito da Zambrano come sizigia, «in cui si condivide o si trasmette un'esperienza di ricerca (  la dimensione del *syn*) che si rivela ispirata e curata da un'istanza obbligatoria, trascendentale e immanente allo stesso tempo (  la dimensione del *zygon*, del giogo che riguarda entrambi)». Le lettere sono quindi gi  una sizigia e prendono cos  la forma di un discorso sul discorso.

Lo spazio relazionale assume allora diverse connotazioni, tutte affini tra loro, a secondo di come viene declinata la parola 'sizigia'. Sizigia   un sogno condiviso che protegge da ogni solipsismo e autoreferenzialit , richiedendo «non solo un metodo comunionale», ma anche l'uscita da s .¹⁶ Sizigia   «la comunidad pequeña (no comunista!), verdadera, la de la afinidad producida por experiencia metafisica»,¹⁷   una relazione di amicizia presente ma soprattutto accidentale, un rapporto discepolare, un *paredro*, un legame fraterno e/o filiale, una identificazione angelica, un legame tra sorelle, la sorellanza.

Di fronte alla poliedricit  semantica, e non solo, della parola 'sizigia', occorre pensare a un taglio sui tanti significati e aspetti da mostrare. Stare in questa prospettiva significa rispondere a domande essenziali,

nella consapevolezza che è impossibile verificare ogni risposta su questo tema. Vorrei allora soffermarmi sul sogno condiviso, sulla piccola comunità prodotta e creata per esperienza metafisica, sull'amicizia, il legame tra lei e Araceli, la sorellanza. E parto proprio da quest'ultima.

Un caso di «identificazione angelica»: il legame con Araceli e la sorellanza

Scrivo Agustín Andreu:

La *syzyguía* de la Zambrano eran ella y Mariano, su primo hermano, de quien cosas tan bellas ha dicho. Pero ella buscó incansablemente la demostración experimental de que la *syzyguía*, la pequeña comunidad (no comunista!, dice) verdadera, la de la afinidad producida por experiencia metafisica, es posible. No me refiero aquí a Araceli, porque no era sólo un caso de *syzyguía*, sino de identificación angelica.¹⁸

A La Pièce Zambrano viveva con suo cugino Mariano e la sorella Araceli. I tre formavano una piccola comunità: «un numero tre» che sigillò il reale di quel momento fino alla morte della sorella, nel '72.

La sizigia con la sorella,¹⁹ questa sorta di *paredro* indissolubile, simbiotico, una identificazione angelica, che unisce l'inizio e la fine, la vita e la morte,²⁰ dà la misura di quanto è essenziale e determinante per il pensiero di Zambrano lo «spazio condiviso».

Sizigia e identificazione angelica *allo stesso tempo*. Non è un caso che il manoscritto 408 del 1968, intitolato appunto *Syzyguía*, contenga molte pagine dedicate al tema dell'Angelo, figura di mediazione per eccellenza,²¹ che Zambrano scrive sempre con la a maiuscola. Questo manoscritto, difficile da decrittare, soprattutto per la scrittura stilizzata, richiederebbe un preciso lavoro filologico. Da una sommaria decifrazione, ciò che emerge in riferimento all'Angelo sono tre aspetti che hanno a che vedere con la fiducia, l'incontro e il luogo. L'intelligenza angelica è ciò che, presupponendo «confianza in tu propria alma», muove, dal luogo in cui ci si trova (Zambrano dice dal «lugar donde el Ángel nos deja») all'incontro: un incontro che non si vuole, ma si cerca.

In un'intervista rilasciata per la televisione spagnola,²² Zambrano dichiarò che da Araceli aveva imparato la cosa più importante della vita, più importante anche della libertà: la *hermandad*.

Ahh! È mia sorella. La mia unica sorella. Scrivendo *Antigone*, io andai al termine greco 'autoadelfos', perché *adelfa* [oleandro] significa sorella. E curiosamente nei giardini di Segovia se ne piantavano sempre due, una rossa e una bianca. Mia sorella, mia sorella unica. Come l'ho aspettata! Perché nacque quando io avevo sette anni. Che gioia avere

18. *Ibidem*.

19. Zambrano, dopo il 1939, anno che segna il suo esilio, raggiunge Araceli a Parigi solo nel 1948, un giorno dopo la morte della loro madre. Rimangono in Francia un anno e poi partono per Cuba, L'Avana, dove rimangono fino al '53. Ritornano in Europa, a Roma, e ci rimangono fino al '64 e da lì a La Pièce, dove Zambrano vivrà fino al suo ritorno in Spagna.

20. «Così la vidi un'ora dopo la sua nascita. C'era un'adeguazione perfetta, era la stessa creatura, solo creatura di nuovo, innocente, casta, maestosa ora, bellissima, come se la storia — di cui morì, poiché la sua sofferenza mortale fu la storia — non fosse esistita, intatta, fragrante, quasi luminosa di luce propria. La forma, la sua, pura, perfetta, e la fragranza erano di totale presenza», Zambrano, M., *La Cuba secreta y otros ensayos*, Madrid, Endymion, 1996, pp. 224-225.

«Araceli conservó intacta su fragancia hasta el último instante en medio del 'double delire de double depression nerveuse'», Zambrano, M., *Cartas de La Pièce*, cit., p. 107.

21. L'Angelo non si presenta mai «por sí o en sí, sino en figuras muy variables. Incluso en tu madre, en tu maestro, en tu bienhechor, en tu amigo [...] dejando caer un par de palabras a quién sabe quién». Andreu, A., «Anotaciones epilogales a un método o camino», in *Cartas de La Pièce*, cit., pp. 349-350.

22. Mandata in onda nel programma «Muy personal» della Televisión Española. Trascrizione di M. M. Rivera Garretas, *Duoda. Revista de Estudios Feministas*, n° 25, 2003.

23. *Ibidem*, traduzione di C. Jourdan in Diotima, Archivio *Per amore del mondo*.

24. Per Andreu questo legame non va analizzato o interpretato secondo un registro psicologico, pena il travisamento del pensiero zambrano. Cfr., Andreu, A., *María Zambrano. El Dios de su alma*, Albolote (Granada), Comares, 2007, cit., p. 146.

25. Zambrano, M., *Cartas de La Pièce (Correspondencia con Agustín Andreu)*, Carta n.º 4, 19 de mayo de 1974. Domingo, cit., p. 41.

26. Sánchez-Gey Venegas, J., «El pensamiento teológico de María Zambrano: Cartas de La Pièce. Correspondencia con Agustín Andreu», cit., pp. 109-110.

una sorella; con lei scoprii ciò che è più importante nella mia vita, la sorellanza, la sorellanza, più della libertà, la sorellanza.²³

Questa relazione, di per sé orientante, orienta anche il modo in cui Zambrano concepisce la sizigia, in quanto è a partire da questo legame di sangue, e non solo, con Araceli, che si delineano gli aspetti che connotano la piccola comunità.

Prima di addentrami in questo, vorrei soffermarmi sulla sorellanza, che, come abbiamo visto, è per Zambrano la cosa più importante della vita, più anche della libertà. Questa è un'affermazione forte in vari sensi. Innanzitutto, questo rilevante riconoscimento della sorellanza non svalorizza la libertà, di cui in un tempo come quello vissuto dalla filosofa si sentiva costantemente la mancanza, anzi. Queste parole di Zambrano presuppongono che senza forme di co-esistenza, come la preziosa sizigia della sorellanza, la libertà perde importanza e autorità. Poi l'affermazione mette in luce altri due aspetti: esalta la potenza della sorellanza come relazionalità tra donne, che si iscrive in una precisa genealogia di sangue, quella naturale, che la vita ci ha dato in dono, e invita a non sostare nell'assoluta prevalenza del legame di sangue, ma a completarla.

La sorellanza per Zambrano supera infatti la pura affettività, sempre suscettibile di scadere in una sorta di infecondo sentimentalismo o in atteggiamento consolatorio e protettivo,²⁴ per favorire un legame che, trascendendo entrambe, sfocia in una «comunidad de hermanos», così come Zambrano scrive in una lettera:

[En la syzyguía] en la que <tanto se refiere Massignon> vivieron San Juan y la Virgen y quizás Magdalena en Éfeso; la que tanto reprochan a San Pablo haber con Santa Tecla. Massignon dice que en ella está cifrada la prosecución de una vida espiritual en Occidente, lo que a Araceli y a mí nos llenó de júbilo. Pues que siendo enteramente femeninas, desde jovencitas tendíamos a una unión así, el matrimonio doméstico nos echaba para atrás. Y así seguimos cuando ya solas y todavía jóvenes y ella en estado de merecer, vivimos como... se sabe..., siéndonos el hombre, su trato, su amistad, su parentesco, indispensable, y fuente de las mayores riquezas del alma, espíritu y hasta de cuerpo, en la alegría. —Quiero decir en la vitalidad que nos daba el trato con los amigos.²⁵

La sorellanza è il presupposto per la nascita di spazi condivisi, di piccole comunità, caratterizzate dalla vitalità di un incontro con gli amici, diventando quindi possibilità per la creazione di sizigie formate da «hombres verdaderos». «[...] Y es en esta vivencia de lo verdaderamente humano — scrive Sánchez-Gey Venegas — donde está la huella de lo divino, la que también le salva de los partidismos de los que siempre huyó [...] aunque sin alejarse nunca de lo real en su intimidad».²⁶ Unioni quindi che rompono il solipsismo, l'autoreferenzialità e i legami di coppia esclusivi, per tracciare una «vía unitiva» che, attraverso la compenetrazione di intelligenze vere e

volontà condivise, porta a sperimentare pratiche di comunione e condivisione, fondando nuove radici.

Il legame tra Zambrano e Araceli si inserisce quindi in una ricerca simbolica, dove la forza originale, cioè originaria, di questo legame viene ritrovata nella figura di Antigone, una figura femminile che precede entrambe, rivelandole Araceli, la sua storia, il suo dolore.²⁷ Si è scritto molto di Antigone *alias* Araceli, e quindi non entro nel merito di questo argomento. Lo porto solo come esempio di un'apertura simbolica e politica del loro legame ad altri legami.

Attraverso questo gesto, Zambrano si sceglie in qualche modo un'altra sorella e lo fa nella misura di un ascolto e di una accoglienza, reiventando la narrazione di sé e di Araceli in relazione ad altri.²⁸ Per questo si può parlare della loro sorellanza in termini di una pratica politica e spirituale che, partendo da un percorso di libertà e radicalità femminile, ha dato vita alla condivisione di esperienze di vita e di pensiero con altri/e, formando comunità trasversali di *amici e amiche*, legati tra loro da affinità metafisiche, e su cui potere contare in modo gioioso, allegro, accudente, passionale e anche conflittuale.

Viene così a crearsi, usando le parole di Federica Giardini, «una relazione di amicizia elettiva e basata sul principio delle singolarità soggettive».²⁹

Allo stesso tempo: l'amicizia, le affinità metafisiche e i sogni condivisi

Mis amigos esenciales me están presentes siempre. Mas el que acudan me es también indispensable y luego, es gozo, alegría.³⁰

L'amicizia per Zambrano corrisponde alla vita della coscienza, alla meditazione, cioè al «ricquistare il sentire originario delle cose, del paesaggio, della gente, degli uomini e dei popoli, il sentire della realtà immediata che ci apre la realtà del mondo».³¹ Amicizia è camminare insieme, non nello stesso tempo, ma *allo stesso tempo*, perché altrimenti sarebbe come vivere un tempo unico e identico a se stesso. Nello stesso tempo sono i tempi molteplici che accadono nell'incidenza della vita e che permettono il movimento dello stare nascendo, il movimento pendolare, come lo chiama Zambrano, «el más misterioso de todo lo que he percibido del fondo de mi ser».³²

Molte sono state per lei le amicizie presenti e altrettante quelle accudenti, anche nella distanza. Sono state sizigie attente e incondizionate. Di quella «attenzione ardente, quella specie di respiro dell'essere, analogo al fiato degli animali che avevano assistito alla nascita terrestre».³³ Queste sizigie, formate da «hombres enteros y verdaderos», cioè da esseri umani integri, ovvero autentici, cioè

27. «L'aveva chiamata Antigone, durante tutto quel tempo in cui il destino le aveva separate, tenendo lontana lei dal luogo della tragedia, mentre sua sorella Antigone, la affrontava. Cominciò a chiamarla così nella sua angoscia, Antigone, perché innocente sopportava la storia; perché nata per l'amore, la stava divorando la pietà». Zambrano, M., *Delirio e destino*, a cura di Rosella Prezzo, traduzione di Samantha Marcelli, Raffaello Cortina, Milano, 2000, p. 257.

28. Per un approfondimento della sorellanza si veda DWF (107) *Una Nessuna Centomila. Ancora sorelle?*, 2015, 3.

29. Giardini, Federica, «Genealogie della socialità femminile», in *Babelonline* 2, p. 178.

30. Zambrano, M., Carta n.º 1, in *Cartas de La Pièce*, cit., p. 27.

31. Zambrano, M., *Delirio e destino*, p. 86.

32. M-30: *El movimiento pendular*, 3 de septiembre 1955.

33. Zambrano, M., «Il sonno dei discepoli nell'Orto degli Ulivi», in *Il sogno creatore*, cit., p. 173.

34. Cfr., Sánchez-Gey Venegas, «El pensamiento teológico de María Zambrano: Cartas de La Pièce», cit., p. 110.

35. Andreu, A., «Anotaciones epilogales a un método o camino», in Zambrano, M., *Cartas de La Pièce (Correspondencia con Agustín Andreu)*, cit., p. 372.

36. Esposito, R., «Il dono della vita tra *communitas* e *immunitas*», reperibile online al link: siba-ese.unisalento.it/index.php/idee/article/download/3356/2761

37. Andreu, A., «Anotaciones epilogales a un método o camino», in Zambrano, M., *Cartas de La Pièce (Correspondencia con Agustín Andreu)*, cit., p. 343.

38. Zamboni, Chiara, «Introduzione» in Savelli, G., *María Zambrano e il sogno del divino femminile*, cit., p. 8.

capaci di emanare la migliore energia di se stessi a partire dal «fondo insobornabile» della loro radicalità umana,³⁴ si sono create per affinità metafisica, avendo in comune un sogno condiviso.

Si delineano come piccole comunità non comuniste — in quanto il comunismo era per lei un movimento conservatore — né collettiviste. Sono una terza via che si propone di superare ogni posizione individualista e collettivista: «un mutuo *jardín* que inventan corazones al par», dove «se sale uno de sí hasta la frontera más próxima al otro [...] atravesando fronteras de humanidad».³⁵ Come afferma Roberto Esposito, coloro che vivono la comunità «piuttosto che da una appartenenza, sono vincolati da un dovere di dono reciproco che li spinge a sporgersi fuori di sé, letteralmente a esporsi».³⁶

Le sizigie sono allora un sogno creatore condiviso, in cui si intersecano pratiche di vita, aspirazioni e progettualità. Un sogno che unisce e allo stesso tempo protegge dal solipsismo e dall'autoreferenzialità. Sono esperienze metafisiche che non ci tolgono dal tempo, ma ci fanno rimanere in esso, trasformandolo.

«La metafisica es experiencia del ser en los caminos del ser»,³⁷ ed è proprio in questa concezione della metafisica, che Zambrano impara da Antonio Machado, dove emerge anche l'aspetto qualitativo della metafisica stessa. L'essere umano, creatura mai nata del tutto, è colui che patisce un movimento costante verso l'essere, un movimento di trascendenza, che lo porta a sperimentare la vita. «Mentre un'esperienza è in corso — scrive Chiara Zamboni — i concetti metafisici si modificano, se esprimiamo quello che stiamo vivendo. Non sono dati in anticipo in modo statico, ma sono in circolo con il percorso di vita. Sono cardini orientanti l'esperienza».³⁸ L'orientamento dato dalla metafisica sperimentale qualitativa è l'orizzonte in cui si creano le comunità basate sulle affinità conseguenti: «*las syzyguías*» in cui, come aveva intuito Massignon, è cifrata — e auspicabile aggiungo io — la prosecuzione di una vita spirituale, in cui convergono sorellanza, amicizia e partecipazione metafisica al sentire e al vivere comune.



María I. Elizalde Frez

Universitat Autònoma de Barcelona
maria.elizalde@gmail.com

*Epistolario entre María Zambrano
Alarcón y José Ferrater Mora: 25 años
de crítica filosófica*
*Collected Letters between Maria
Zambrano Alarcón and Jose Ferrater
Mora: 25 years of Philosophical
Criticism*

Resumen

Abstract

Recepción: 7 de diciembre de 2016
Aceptación: 19 de enero de 2017

Aurora n.º 18, 2017, págs. 26-35
ISSN: 1575-5045
ISSN-e: 2014-9107
DOI: 10.1344/Aurora2017.18.3

Se presenta el estudio crítico del epistolario inédito de María Zambrano y José Ferrater Mora mantenido entre 1944 y 1968. En él los autores abordan la crítica a sus publicaciones, así como comparten las comunes preocupaciones sobre el cristianismo, Ortega y Gasset y los filósofos que se han quedado en España, el papel de la filosofía en la contemporaneidad y el exilio.

This article presents a critical study of the unpublished epistolary of Maria Zambrano and Jose Ferrater Mora, maintained between 1944 and 1968. In it the authors exchange criticism of their publications, as well as share common concerns about Christianity, Ortega y Gasset and the philosophers who have remained in Spain, the role of philosophy in the contemporary reality and exile.

Palabras clave

Keywords

José Ferrater Mora, María Zambrano, epistolario, exilio, filosofía contemporánea

Jose Ferrater Mora, Maria Zambrano, epistolary, exile, contemporary philosophy

Se presenta el conjunto epistolar inédito entre María Zambrano (1904-1991) y José Ferrater Mora (1912-1991). La primera carta de la que tenemos noticia documental es de 1944, tras haber coincidido ambos filósofos en Cuba, y la última de 1968, si no tenemos en cuenta dos telegramas posteriores de felicitación.

El interés de este epistolario tiene un doble camino: por un lado, se trata de la relación desde distintos lugares de exilio, aumentando así su visión internacional, y por el otro, es un epistolario en el que, a pesar de la presencia de las vivencias personales, se mantiene el propósito de hacer crítica filosófica de los textos del interlocutor.

En los años en que se mantiene la relación epistolar nuestros autores estaban publicando obras capitales para entender su trayectoria

filosófica: María Zambrano publicaba *Hacia un saber sobre el alma*, *El hombre y lo divino*, *Delirio y destino*, *Los sueños y el tiempo*, *La tumba de Antígona*, así como numerosos artículos; Ferrater publicaba, además de reediciones de su *Diccionario de filosofía* y artículos en revistas internacionales, *Unamuno: bosquejo de una filosofía*, *El ser y la muerte*, *El ser y el sentido*, *Ortega y Gasset: An outline of his philosophy...*

1. No podemos asegurar que sean todas las cartas cruzadas entre los filósofos estas que presentamos, pero sí son todas a las que se da acceso a los investigadores en ambas instituciones.

El diálogo que se estableció entre María Zambrano y José Ferrater Mora es, por tanto, un diálogo filosófico, en el que tres temas subyacen constantemente: el cristianismo, la crítica a la razón occidental contemporánea y la admiración por sus maestros, es decir, Ortega y Gasset y Unamuno, sintiéndose ambos discípulos suyos. La proximidad entre Zambrano y Ferrater en cuanto a las temáticas, aunque no en el acercamiento a ellas, aparece a lo largo del epistolario de forma más o menos velada, más clara en algunos párrafos de Ferrater, quien sorprendentemente mostraba un interés cierto en la evolución del pensamiento zambraniano: «su juicio me importaba mucho y de él dependía en una buena parte que yo pensara proseguirlo», le escribía en noviembre de 1945 desde Santiago de Chile Ferrater a Zambrano una vez leída su crítica al «ensayo sobre la muerte» que Ferrater había terminado.

Los documentos que se presentan están repartidos entre la Cátedra Ferrater Mora de Pensamiento Contemporáneo (Universitat de Girona) y la Fundación María Zambrano.¹ Se ha tenido acceso a veintiséis cartas escritas por María Zambrano (gran parte de ellas, mecanografiadas) y diecisiete de Ferrater Mora (todas ellas mecanografiadas). Se ha trabajado conjuntamente en ambos fondos para dar coherencia y un sentido unitario a la totalidad documental. De esta forma, se puede seguir el recorrido vital, intelectual y editorial, tanto de Zambrano como de Ferrater, y se da noticia de sus encuentros en varios lugares: en La Habana durante los primeros años de exilio, más tarde en París y Roma. Si las cartas nos parecen de un gran nivel filosófico, no lo debían ser menos los encuentros que mantuvieron a lo largo de sus vidas.

Coincidieron entre finales de 1939 y 1941 en La Habana. Ambos exiliados de la guerra civil española, establecieron relación, aunque quizá se conocieran en Barcelona en el último año de la guerra. Las referencias a los meses transcurridos en La Habana por parte de Ferrater aparecen en unas pocas líneas, si bien dan idea de la complicidad que compartieron.

En la primera carta de la que tenemos noticia, escrita por María Zambrano el 18 de septiembre de 1944, la filósofa daba cuenta de la espera de la publicación de *La agonía de Europa* en la editorial Sudamericana y de los últimos artículos aparecidos: una primera parte de una serie de textos que quería escribir para la revista de la Universidad de La Habana sobre Unamuno, «Eloísa» en *Sur*,

2. Zambrano, M., Carta inédita, 18 de septiembre de 1944, La Habana.

«La esfinge» en *Cuadernos americanos*, en *El hijo pródigo* «Poema y sistema». Zambrano había recibido *Unamuno: bosquejo de una filosofía*, del que escribía:

Me lancé de inmediato sobre el «Unamuno», leí el primer capítulo y no seguí por querer esquivar el tema atrayente que tengo aún ahí, como otros, en el fondo de no sé qué cueva del alma, retenido (aunque no «inhibido»). [...] Del resto del libro el diseño del personaje [*sic*] en el hombre de carne y hueso me parece lo más logrado, y con una espléndida claridad el que Unamuno sea hombre que pueda prescindir de la razón —donde estriba justamente su tragedia— y su soñar despierto, pues claro es que la vida como sueño es algo tan amplio que va desde el budhismo hasta los surrealistas, con los que, es curioso, tendría algún punto de contacto —algun[o] nada más— nuestro Unamuno. [...] El cristianismo trágico de Don Miguel es una sima sin fondo y a mi entender es la médula de la historia religiosa de Europa, no quiero decir de Unamuno, sino que es el tema: el renacer [...] que el espíritu occidental todavía no ha conseguido.²

El intercambio epistolar debió continuar en los siguientes meses. La siguiente carta conservada es, de nuevo, de María Zambrano. Escrita en junio de 1945, ya había leído *Las formas de vida catalana* (escrito del que le dice: «Es lo más bello que Ud. ha publicado. Tiene una armonía y gracia que lo hará perdurar, creo»), así como un «tratadito sobre cuestiones españolas» y «De la contención literaria». La carta quedó interrumpida y la retomaba el 18 de junio para explicarle (excepcionalmente en este epistolario) algo personal: había recibido carta desde París de su hermana Araceli Zambrano y de la madre de ambas, donde le narraban sus duras condiciones de vida. Unas líneas más adelante, daba noticia a Ferrater de la aparición al fin de *La agonía de Europa*.

Desde Santiago de Chile escribía Ferrater Mora la primera de las cartas a las que se ha tenido acceso. Iniciaba la carta con la noticia del nacimiento de su hijo Jaime, para, en el siguiente párrafo, entrar en materia filosófica al referirse a la dificultad de la escritura de su ensayo acerca de la muerte, que María Zambrano ya había leído en parte. Sobre los trabajos de ella, Ferrater escribía:

«Lo que importa», en cambio, en todo esto —y particularmente en el último de los citados ensayos [Eloísa]— es lo que por un azar que no sé si es tan azaroso como parece, me preocupa desde hace tiempo enormemente: en un sentido parecido al suyo, pero acaso partiendo de otros supuestos —porque son otras las experiencias que los guían— yo también he pensado mucho en que hay un cierto tipo de existir —que usted ejemplifica en la mujer— y que consiste en no participar de la historia, por lo menos en la medida y en el sentido que tiene este participar del hombre en la historia durante todo el Occidente. Pero yo ampliaba esto —o pretendía ampliarlo— hasta dos formas radicales de existir —de las que el hombre, tanto como la mujer, podía participar—: una forma de vivir «según el alma», que se encontraría sobre todo en Oriente, en la mujer occidental y, desde luego, en España, y

una forma de vivir «según la conciencia», es decir, según esa historicidad y temporalidad de que ahora tanto —y no por casualidad— se habla, forma esta última que habría proporcionado el sentido de la historia, pero que acaso tendría por última consecuencia aniquilar el sentido de la vida.³

A partir de este punto, pasaba Ferrater a darle la razón a Zambrano en relación con el modo como el ensayo, en publicaciones como *Cuadernos americanos*, se iba transformando en textos superficiales, en los que «lo que importa» es precisamente «lo que no les importa». En esta misma carta hay un añadido enviado a Alfonso Rodríguez Aldave que hace referencia a algún negocio que este último habría querido organizar. Las relaciones, pues, entre el matrimonio Rodríguez-Zambrano y Ferrater se habían extendido a diversos aspectos de la vida, como suele ser habitual.

La siguiente carta no la encontramos hasta abril de 1947. Una desorientada María Zambrano escribía a su amigo Ferrater:

Mi buen amigo Ferrater: ¿le he escrito o no desde París? Desde que murió mi madre se me resbala todo y parece haber desaparecido lo que era mi «facultad más brillante», la memoria; no recuerdo nada sobre todo de lo que hago o dejo de hacer.⁴

Araceli Alarcón había fallecido en septiembre del año anterior sin que su hija María la llegara a ver, como relata en *Delirio y destino*. En esta misma carta le pedía a Ferrater ir a Estados Unidos para quedarse a vivir allí, además de preguntarle por la aparición de su libro sobre la muerte:

¿Cuándo sale su libro sobre la Muerte?⁵ Ojalá sea lo que espero. Pues es llegado el momento en que la Filosofía pueda abordar ese «problema», pueda y deba, ya que una Filosofía de la vida o de la existencia está obligada no solo a dar cuenta de la muerte sino a ver la vida desde ella y así —a mi entender— por el extremo nos encontramos en una situación contraria y análoga a la de Platón. Y con ello, solo con ello se cancelaría el fundamental racionalismo de la Filosofía moderna, cosa que siempre pensé y sentí escuchando a Ortega cuando superaba «el idealismo y el racionalismo». ¿Cómo hacerlo sin abordar la muerte y otra cosa: el sujeto? Pero claro está que los dos hacen uno, la muerte no puede ser abordada sino desde el sujeto, el sujeto viviente, no del conocimiento.⁶

Zambrano evidenciaba así su reticencia, compartida con Ferrater, a la corriente existencialista continental. Más adelante, en la misma carta, esta crítica se hacía más directa en la figura de Sartre:

Ya ví claramente lo que es M. Sartre: un panfletario de la Filosofía siguiendo la tradición de Fournier, sin su nitidez y honradez. No, no lo puedo sufrir. ¡Quel melange! Y qué obras de teatro y qué escándalo de boulevard y qué santísima mugre.

3. Ferrater Mora, J., Carta inédita, 7 de noviembre de 1945, Santiago de Chile.

4. Zambrano, M., Carta inédita, 4 de agosto de 1947, París.

5. Se refiere al libro que Ferrater estaba preparando, y que saldría publicado en 1948, *El sentido de la muerte*.

6. *Ídem*.

7. Ferrater Mora, J., Carta inédita, 6 de abril de 1948, Nueva York.

8. Zambrano, M., Carta inédita, 24 de octubre de 1949, Roma. (Las cursivas responden a los subrayados de la autora.)

9. Zambrano, M., Carta inédita, 2 de marzo de 1950, Capri.

Sobre su producción filosófica, *Hacia un saber sobre el alma* ya estaba «en prensa», también aparecía un artículo titulado «La mirada de Cervantes» en la revista *Asomante* y una traducción al francés de *Filosofía y poesía*.

La siguiente carta la escribía Ferrater desde Nueva York, donde vivió un año gracias a la beca Guggenheim. En esta carta muestra un profundo conocimiento de Ortega y Gasset, ofreciendo una relación de las nuevas publicaciones del filósofo y comentarios sobre hacia dónde se dirigía Ortega con tales publicaciones. Apuntaba Ferrater sobre su obra:

En último término, este libro ha sido escrito para personas como usted. No necesito decirle que es lo único que estimo en algo de todo lo que he hecho y que concentra la meditación de varios años. Algunas de las ideas metafísicas que en él constan estaban insinuadas en mi «Introducción a Bergson».⁷

Ya pensaba Ferrater en esos momentos en una nueva investigación filosófica, *El ser y el sentido*, que se publicaría en 1968.

A partir de la siguiente carta de María Zambrano, enviada en 1949 desde Roma, se abría un importante tema de discusión para ambos autores: el cristianismo:

Mucho me ha enseñado Roma, pues me abandono a ella hundiéndome en el seno de mi ignorancia. Pero creo que lo más revelador es el sentir directamente el Cristianismo de los primeros tiempos. En los textos están las «definiciones» que el Cristianismo tuvo que hacer de sí mismo, obligado o fascinado por la Filosofía greco-romana. Pero en las catacumbas, en las imágenes de los mosaicos, en los pequeños objetos de vidrio, en las inscripciones, palpita la vida sin definición, la vida cristiana, la verdadera cuando aún no se había edificado la abstracción del Cristianismo. Y he venido a pensar que *la evolución del Cristianismo ha ido de una vida concreta, personal, a lo abstracto hasta llegar a los tiempos de hoy en que ya se ha convertido en algo tan abstracto como lo era la cultura pagana al final*.⁸

A lo largo de los siguientes años este fue un larguísimo hilo de discusión y de referencia entre Ferrater y Zambrano, alrededor del cristianismo y sus formas de vida, acentuando los respectivos puntos de vista sobre los que a menudo estaban de acuerdo. Por ejemplo, en 1950, Zambrano escribía que «todo ese catolicismo pagano me lleva a la Poesía, mientras que el cristianismo a la Filosofía. Ya está más claro»,⁹ haciendo alusión al recorrido que dibujaban ambos en sendas cartas sobre el primer cristianismo y su evolución en la historia hacia la abstracción.

Meses más tarde, en junio del mismo año, Ferrater la apremiaba a mantener una conversación: «Tengo muchas ganas de hablar con usted, lo que se dice hablar, con alguien, en vez de limitarme a usar

la palabra, en la mayor parte de los casos, para muy precisos fines». Y acto seguido le preguntaba:

Ahora yo quiero preguntarle si conoce usted algo de Simone Weil; por ejemplo y sobre todo *La Pesanteur et la Grâce*. Esta mujer, una «judía católica» que murió antes de los cuarenta años, dejó unos «papeles» que se han comenzado a publicar recientemente en Francia: «Il faut une représentation du monde où il y ait du vide, afin que le monde ait besoin de Dieu. Cela suppose le mal». O bien: «Un mode de purification: prier Dieu, non seulement en secret par rapport aux hommes, mais en pensant que Dieu n'existe pas». Etc., etc. En todo caso, eso está en la vía de Agustín, de Pascal, de Nietzsche, y claro está, de nuestro Unamuno. No es lo mismo y es lo mismo.¹⁰

Lamentablemente no hemos hallado entre las cartas la respuesta de Zambrano respecto a su conocimiento de Simone Weil. Finalmente conminaba a la autora: «Usted tiene la obligación —interprete esta palabra como quiera— de decirnos en un libro lo que sea el Cristianismo, para que de rebote veamos lo que es la Filosofía».

Un año más tarde le enviaba Zambrano a Ferrater el guión de *El hombre y lo divino*, del que le iría dando noticias e iría recibiendo los comentarios de Ferrater, especialmente sobre el texto «La condenación aristotélica de los pitagóricos», incluido en el volumen como capítulo. Y en 1951 también, Ferrater le hacía saber que estaba leyendo *Hacia un saber sobre el alma*.

A la discusión filosófica a través de los textos y al hilo conductor del cristianismo, se le suman los comentarios acerca de la crisis de la racionalidad occidental, siendo estos tres aspectos rápidamente entrelazados entre ellos como una postura, más que intelectual, vital de los autores. Así, a raíz de la lectura de Zambrano de la nueva obra de Ferrater *El hombre en su encrucijada*, en 1954 le comentaba lo siguiente:

Su libro me pareció un itinerario muy bien trazado de las diversas crisis de nuestro Occidente infernal. ¿No cree Ud. que toda nuestra cultura constituye una crisis, dicho sea en su honor? Me interesan más las múltiples y sutiles distinciones que Uds. [*sic*] hace a menudo en la Segunda Parte que la primera donde me muevo al leerlo entre ideas para mí muy familiares. Me gusta mucho como distingue y articula, que es lo importante, los procesos del pensamiento a los procesos sociales y las notas finales sobre la influencia del intelectual son muy justas y precisas. En suma, me gusta «el esqueleto» de la obra y el desenvolvimiento de los temas lo encuentro dominado por una pasión de claridad que [*sic*] le ha exigido una cierta renuncia a descripciones más o menos brillantes [*sic*]; ha esquivado Ud. muchos peligros con fortuna; es un buen libro; un itinerario que Ud. puede ampliar algún día haciendo algunas posadas. Me imagino habrá interesado bastante... tenido en cuenta, sí, ya sé.¹¹

10. Ferrater Mora, J., Carta inédita, 28 de junio de 1950, París.

11. Zambrano, M., Carta inédita, 24 de marzo de 1954, Roma.

12. Zambrano, M., Carta inédita, 13 de mayo de 1954, Roma.

13. *Ibidem*.

14. Zambrano, M., Carta inédita, 5 de octubre de 1955, Roma.

Y en carta siguiente, añadía:

Me ha extrañado la abundancia de citas y referencias. Lo sé plenamente justificado. No me lo justifique pues. Y aun creo que ha hecho Ud. bien. No le quita el tono personal de confesión a veces, pero sí lo interrumpe musicalmente. Y solo estamos maduros cuando nuestro pensamiento sigue su música en libertad y obediencia. Pero... no nos dejan, ya lo sé. Y vea algo curioso. ¿Por qué no nos dejan?, me pregunto. Yo veo que en el mundo de hoy todo es permisible, todo. Habrá leído naturalmente lo último de Heidegger quiero decir donde viene pena me da decirlo [*sic*], a mi terreno aquel de mi *Filosofía y poesía*. No exactamente ya lo sé, pero ¡tan próximo! Para no hablar de otras cosas. Lo que ha sido mi visión y mi obsesión, la necesidad momentánea quizá pero de un momento esencial de géneros filosóficos mezclados de confesión o integrados en poesía o desenvueltos en novela, todo se realiza bien que mal, no como yo lo había soñado... «Ellos» pueden; nosotros, no.¹²

La crítica a la racionalidad occidental, como señalábamos anteriormente, se une también al modo como el discurso mundial se iba encerrando en un único discurso que filtra o simplemente anula las otras voces provenientes de otros lugares. El existencialismo, pues, era objeto de una dura crítica por parte de ambos pero especialmente de Zambrano, como va evidenciando en sus cartas a Ferrater.

De mí, ¿qué decirle? Todo se me enlabinaba. Sí; escribí en siete semanas *Delirio y destino*, «especie de biografía espiritual e intelectual de España» según dijo M. Marcel. «Libro a través del cual España debería de incorporarse a la vida espiritual de Europa» —Idea—. Lo dijo en el momento en que se entregaba el premio Europeo de Literatura en Ginebra, donde yo lo había enviado, anónimo como todos.¹³

A Ferrater le había llegado la noticia de la escritura de la autobiografía de María Zambrano, *Delirio y destino*, confirmación que recibía como hemos podido leer en el anterior fragmento. También debía tener noticia Ferrater de que el libro había sido escrito para participar en el premio europeo, aunque no recayó en Zambrano. En cuanto lo leyó, le envió el siguiente comentario (comentario con el que, por cierto, María Zambrano¹⁴ estaría totalmente de acuerdo):

Volví a tomar el volumen. Lo he terminado, quiero decir terminado físicamente. En el «otro» sentido es un volumen que no se termina: sigue actuando, silenciosamente, a veces en la conciencia, recordando explícitamente algunas de sus frases, las más de las ocasiones en la subconciencia —o acaso en la sobreconciencia—. No creo que esto pueda decirse de muchos libros. De hecho, puede decirse solo de aquellos (o de algunos de aquellos) cuyo autor no es solo el autor —quiero decir de aquellos en los que el autor «recoge» resonancias que están muy en el fondo de la existencia humana, en *forma* de mitos, religiones, filosofías, ritos cuyo sentido se ha perdido y que el autor justamente recobra —para él y para los otros—. Su libro no encierra por ello solo su porvenir y su más antiguo pasado —como me escribe

en la dedicatoria—: hay también (y sobre todo) el porvenir y el pasado de muchos hombres. ¿Sería justo llamarlo una autobiografía del hombre? Yo así lo veo, y dentro de este marco he entendido muchas de sus páginas.¹⁵

Hallamos en este epistolario el estilo propio de ambos autores. En el caso de Ferrater la economía de lenguaje que tanto lo caracteriza, junto con la precisión. En el caso de María Zambrano, su estilo peculiar que roza lo poético está presente en las cartas, pero también se nos evidencia que los asuntos en la filósofa van transcurriendo y manteniéndose a lo largo de su vida. Así, de aquel texto escrito para *Revista de Occidente* titulado «Por qué se escribe», encontramos un fragmento que trae a la memoria en la carta que envía en 1954 a Ferrater, pero también ese mismo fragmento recuerda a la carta que le enviaba a Ortega y Gasset en 1932:¹⁶

Escribo para mí misma, porque no puedo dejar de hacerlo, por primera vez Filosofía sin más, quiero decirle que me metí directamente en aquello en que he estado siempre metida. Ya no pienso en el libro, no sé qué será, no me preocupa ni la forma ni la estructura, ni la «forma de expresión» que tanto me ha interesado y me sigue interesando, mas ya no para mí; ha caído una barrera que me tenía detenida. Escribo para enterarme yo misma de lo que llevo dentro y que no quiere seguir estando así ya más; escribo ¡Qué ridículo decirlo! para encontrarme con la verdad, en la forma que me sea accesible.¹⁷

Es María Zambrano ejerciendo su profesión de filósofa. No es Zambrano queriendo entender qué es la creación poética a través de sus amigos poetas, o «el agua visible en forma de transparencia» en la pintura de sus amigos pintores, ni siquiera educando a jóvenes filósofos en el pensar. Es María Zambrano dialogando con un igual, un filósofo como ella, exiliado como ella y con las mismas preocupaciones filosóficas. Un filósofo que comprenderá qué se siente al desvelar qué hay tras esa barrera que la tenía detenida.

En octubre de 1955 Zambrano transmitía a Ferrater la angustia que le había provocado la noticia de la enfermedad grave de Ortega y Gasset, y ya, tras la muerte de su maestro, en diciembre del mismo año se sucedían los artículos que escribió sobre la figura de Ortega, del que ella misma escoge como el mejor «Don José», publicado en *Ínsula*. A su vez Ferrater escribía artículos en todas las publicaciones posibles para rendir homenaje y poner en claro su pensamiento.

En la siguiente carta a la que hemos tenido acceso, del 25 de marzo de 1957, escrita por Zambrano, se transparenta la intensidad que dedicaba a la investigación que luego sería uno de sus trabajos más importantes y del que ella decía sentirse especialmente satisfecha: *Los sueños y el tiempo*. «Creo que le dije que lo llamaba para mí «la piedra» y que era diferente de todo, nuevo y viejo, en fin...».

15. Ferrater Mora, J., Carta inédita, 19 de septiembre de 1955.

16. «Leo filosofía, única cosa que nunca me es extraña, con una inmensa alegría, porque ella me da una salida luminosa al mundo, porque la amo como a aquella que durante mucho tiempo nos ha esperado perdonándonos todas, las más aparentes que efectivas, traiciones», en Zambrano, M., *Escritos sobre Ortega*, Madrid, Trotta, 2006, pág. 214.

17. Zambrano, M., Carta inédita, 18 de julio de 1954, Roma.

18. Zambrano, M., Carta inédita, 25 de marzo de 1957, Roma.

19. Zambrano, M., Carta inédita, 4 de octubre de 1962, Roma.

El tema [de *Los sueños y el tiempo*], ya verá: «Un punto de vista capaz de renovar una de las Ciencias Humanas, original y fundado». De haber tenido tiempo hubiera enviado otro sobre las relaciones entre Filosofía, Poesía y Religión. Digamos lo que ha sido mi método, nunca del todo explicitado. [...] Creo, Ferrater, que ahí, en el esquema, aparece un cierto «descubrimiento».¹⁸

Y del mismo modo se sentía Ferrater frente a alguna de sus obras. En este sentido, de aquel estudio que tanto ansiaba leer María Zambrano durante años, podía escribirle su crítica en 1962:

Hace dos horas que he recibido su libro *El ser y la muerte*. Inmediatamente me he puesto a su lectura. Pero no quiero esperar a acabarla para darle a usted las gracias por haber hecho me lo haya enviado y para decirle cuánta alegría me ha dado. Pues que la impresión primera es que se trata de un libro de claridad. Y no dejo de decir «claro» por rebuscamiento, sino porque no es lo mismo, según se viene entendiendo. Y original, pues que esclarece la cuestión desde donde no se solía, desde la Razón. Y sin ser por ello una «Meditación sobre la muerte» en la tradición estoica, uno de los impedimentos, creo, de que no se haya abordado desde la razón el morir y la muerte. Pues que en el estoicismo se constituye la Razón con tal fuerza y estabilidad y solo dio eso, meditación, y claro está algún sentir excepcional, como el de Séneca. Y es que faltaba el «dentro», ese dentro que la razón ha de ir esclareciendo, rescatando y aun redimiendo al modo humano, si esto es posible, que para mí ya sabe que no en modo solo humano. Y puede suceder, eso sí, que no se llame ya divino a lo que en otros momentos del pensar se llamaba.¹⁹

Se suceden en los años las críticas filosóficas a las publicaciones, *Desafío* (1957), *¿Qué es la lógica?* (1958), *Ortega y Gasset* (1958), *Unamuno* (1958, 2.ª edición), *El ser y la muerte* (1962), o por parte de María Zambrano *Notas de un método* (1960), «Carta sobre el exilio» (1961), «Aquel 14 de abril», *España, sueño y verdad* (1966) o *La tumba de Antígona* (1968). Son, en algunas ocasiones, meros anuncios, pero en otras se trata de verdaderos comentarios filosóficos.

Finalmente, un último tema acercó a Zambrano y Ferrater: el exilio, o más bien, el pensamiento del exiliado. Pocas veces tocaron el recuerdo de sus años en Cuba («no sabe cuánto pienso en esa horrible sensación de sentir uno siempre sobre sí su propio cuerpo que se experimenta en los trópicos», le escribía Ferrater a Zambrano acerca del calor y las malas condiciones para la escritura que este les provocaba). Pero la contención que había en el primer decenio de relación epistolar se rompió en 1952 cuando Ferrater viajó por primera vez a España, y su descripción quizá contenga el pensamiento condensado del exiliado cuando regresa al lugar del que se fue:

Por vez primera en... pues, sí, en casi catorce años, estuve en España. Un mes, el de Julio, pasado en Barcelona con mi familia. Vi a muchos viejos amigos y a muchas viejas piedras. [...] No le ocultaré mi emo-

ción: todos sabemos lo que pasa y lo que ha pasado (y hasta sospechamos lo que pasará), pero ni los viejos amigos ni las viejas piedras ni las nubes ni los pájaros parecen tener que ver gran cosa con ello. Recuerdo que usted dijo una vez a alguien que, so capa de política, atacaba a España: «Pero es que los árboles no son del régimen».²⁰

20. Ferrater Mora, J., Carta inédita, 10 de agosto de 1952, París.

21. Zambrano, M., Carta inédita, 7 de octubre de 1952, La Habana.

22. Ferrater Mora, J., Carta inédita, 28 de octubre de 1962, Bryn Mawr.

La carta continuaba con una descripción del estado en el que los españoles vivían la dictadura, la actitud frente a ella. María Zambrano entraba de lleno en su respuesta y aprovechaba para reflexionar acerca de España y también para preguntarse si no habría que volver:

Lo peor para nosotros es eso, creo: el haber perdido la naturalidad, el que se nos haya [hecho] problema, no España, sino nuestra vida en ella, pues problema siempre lo fue. Creo que algún día haciendo acopio de humildad, de benevolencia y de desdén deberíamos irnos para allá. ¿No acabaremos por ser una especie de pedantes o de puristas?... Todavía no, al menos eso me digo: todavía no, como ante la muerte por mucho que a veces se la llame y se vea en ella, en ella cada día más, la Patria entre todas.²¹

Se rompió el dique de contención, y de alguna forma fue apareciendo en las posteriores cartas la esperanza del retorno o su imposibilidad, así como el restablecimiento de las relaciones intelectuales con algunos medios de comunicación, con una naturalidad que debía ser la del exiliado.

Probablemente sin saberlo, Ferrater Mora resumió, en el párrafo que presentamos como cierre, el núcleo de la relación epistolar entre los dos filósofos, que hicieron de su relación y sus preocupaciones individuales, una relación filosófica basada en el diálogo entre iguales:

Y también me importa, no necesito decírselo, ver lo que escriba usted, sobre todo cuando lo que usted escribe gira de algún modo, en torno a «lo mismo». De muy distinta manera seguramente, con distintas experiencias, y un diferente «estilo de pensar» —pues todo eso es lo que hace la filosofía ese asunto personal, que es, sin ser, ni mucho menos, «subjetivo»: el modo de ver cada uno desde la Razón—, pero de algún modo «lo mismo». [...] Recuerdo que hacia 1941, en Cuba —Cuba, precisamente—, hablaba usted ya de esa «religión poética» de Unamuno que tan a fondo describe y analiza en su artículo. El cual contiene, además, lo que puede ser la mejor clave para entender a Unamuno: «la tentación de la filosofía». Y no solo a Unamuno; acaso a los propios filósofos.²²

Luis Ortega HurtadoUniversidad de Málaga
luis.ortega.hurtado@hotmail.com

Estudio de los artículos biográficos y autobiográficos de María Zambrano desde el periodismo

Study of Biographical and Autobiographical Articles by Maria Zambrano from a Journalistic Point of View

Resumen

Recepción: 17 de enero de 2017
Aceptación: 25 de enero de 2017

Aurora n.º 18, 2017, págs. 36-44
ISSN: 1575-5045
ISSN-e: 2014-9107
DOI: 10.1344/Aurora2017.18.4

Es un hecho que María Zambrano se encuentra vinculada al medio de la prensa escrita. A través de la publicación de artículos en diarios nacionales e internacionales, así como de ensayos y artículos filosóficos en revistas especializadas, queda más que probada su contribución e influencia. Este estudio pretende arrojar luz sobre un determinado grupo de trabajos en los que la experiencia vital de la escritora, las ciudades donde vivió, los intelectuales, poetas o artistas que conoció devuelven al lector parte de la memoria «perdida» del siglo xx. Creemos que existen suficientes vínculos entre la propia profesión del periodismo y la obra de María Zambrano para justificar un estudio de su obra desde esta perspectiva.

Palabras clave

Artículos biográficos, autobiografía, filosofía y periodismo, intelectuales y prensa

Abstract

It is a fact that Maria Zambrano is linked to the media, or, more concisely, to the press. Along with the publication of articles in national and international journals, her essays and philosophical articles were also published in specialist journals. Hence, her contribution and influence are more than proven. This study aims to shed some light on a specific group of manuscripts in which the writer's life experience, the cities she lived in, the intellectuals, poets and artists she met, return to the reader something of the «lost» memory of the twentieth century. There are more than sufficient connections between the profession of journalism and Maria Zambrano's work to justify a study of her work from this perspective.

Keywords

Biographical feature articles, autobiography, philosophy, journalism, intellectuals, media

Existen muy pocos estudios sobre los artículos biográficos en prensa. Según el periodista y profesor de la Facultad de Ciencias de la Información de Sevilla López Hidalgo: «Los géneros periodísticos biográficos cada día son más comunes en los diarios, pero los estudios y manuales que abordan su estudio, sin embargo, son

escasos».¹ Los trabajos más exhaustivos sobre este tipo de publicaciones se encuentran vinculados, por el contrario, al campo de la literatura. Fruto de este arraigo son los numerosos estudios dedicados a la identificación de las características propias del género literario de la biografía y a su desarrollo en la historia literaria de nuestro país. Con mucha probabilidad, la incorporación de este género literario de la biografía a la prensa provocaría la transformación y posterior nacimiento de un género nuevo que terminaría por asimilar muchas de las características propias de la prensa.

Pluralidad del género periodístico biográfico

Desde un punto de vista periodístico, y por lo que hemos podido comprobar en las distintas bibliografías e investigaciones relativas a este género, son varias las fórmulas que pueden ser utilizadas dentro de la prensa para hacer frente a un texto relativo a una persona.

Algunos teóricos apuntan, dentro de los manuales sobre redacción periodística, a las entrevistas como origen de los textos dedicados a personas. Derivado de estas entrevistas encontraríamos los reportajes biográficos y las *historias de vida*. Uno de los autores que más se han acercado al análisis de este tipo de escritos es el profesor y escritor sevillano Antonio López Hidalgo. El profesor afirma:

Ambos parten de la entrevista, entendiendo esta como método de acceso a las fuentes, como un método para obtener la información. Pero mientras en el reportaje el autor reelabora el texto y el producto final es fruto de su propio estilo, en las historias de vida, sin embargo, la voz del entrevistado no desaparece, sino que se muestra al lector como un monólogo en el que el periodista ha sabido no solo contar una historia de vida sino que ha respetado cómo su protagonista ha contado su propia historia.²

Los artículos de Zambrano descansan sobre un origen distinto al de la entrevista, por lo que ambas propuestas (*reportaje biográfico* e *historia de vida*) quedan descartadas dentro de su producción en la prensa. Los artículos biográficos de la veña nacen, por el contrario, del «diálogo intelectual con sus contemporáneos».³ Es su propia experiencia la que suscita el comentario.

Autores como Gonzalo Martín Vivaldi, Álex Grijelmo o Fernando López Pan estudiarán la biografía desde otros puntos de vista. En el caso del profesor Martín Vivaldi, en su popular libro *Curso de Redacción*, dedicará un capítulo al estudio del que considera conforma el grupo de la biografía y hablará de tres tipos: la *nota biográfica*, la *biografía* y la *semblanza*. Sobre la *nota biográfica* afirma: «Se reduce a una serie de datos escalonados, cronológicamente ordenados».⁴ Y añade: «Debe hacerse cuando el personaje en cuestión no es popularmente famoso, o cuando, por premura de tiempo, no podemos hacer una biografía completa».⁵ No es el caso que nos ocupa. La

1. López Hidalgo, A., «La “historia de vida” periodística, un género poco usual en la prensa española», en *Revista Latina de Comunicación Social*, n.º 47, Universidad de La Laguna, 2002.

2. *Ibidem*.

3. Ramírez, G., «Presentación», en Zambrano, M., *Obras completas VI*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2011, pág. 152.

4. Martín Vivaldi, G., *Curso de redacción. Teoría y práctica de la composición y del estilo*, Madrid, Thomson Editores, 2000, pág. 352.

5. *Op. cit.*, pág. 353.

6. *Ibidem.*

7. *Ibidem.*

8. *Ibidem.*

9. Rosendo, B., «El perfil como género periodístico», en *Communication & Society*, n.º 10 (1), 1997, págs. 95-115.

10. *Ibidem.*

pensadora difícilmente aporta datos cronológicos en los artículos dedicados a personas, muchas de las cuales son conocidas por la mayoría de los lectores.

Para la *biografía*, Martín Vivaldi, en su análisis, establecerá características comunes a algunos de los artículos desarrollados por Zambrano. En sus palabras: «Los datos deben reflejar el temperamento, carácter y modo de ser del biografiado. [...] Una biografía exige dominar el arte narrativo [...] se escribe para ser leída». ⁶ Incluso Martín Vivaldi ve la necesidad de establecer un orden en su estructura que atraiga la atención del lector, esto es, «introducción, cuerpo y final». ⁷ Para ello sugerirá un arranque original separado del usual inicio cronológico, sostenido por una anécdota interesante o dato personal de gran impacto. Esta característica, que el autor apunta en su investigación y que supone una ruptura de la propia estructura del artículo, la vamos a rescatar cuando hablemos de las particularidades de los artículos biográficos de María Zambrano. Sin embargo, el artículo biográfico cultivado por Zambrano difiere de la *biografía* definida por Vivaldi en dos aspectos cruciales: para Vivaldi la biografía ha de ser narrada sin comentarios, evitando los juicios de valor. Para el autor, en la biografía el estilo debe ser directo, asumiendo la técnica informativa pura y evitando el adjetivado. Aspectos que, por el contrario, son recurrentes en los artículos biográficos de Zambrano.

Con respecto al último grupo, la *semblanza*, Vivaldi llegará a afirmar: «podría definirse como una biografía incompleta. En ella solo se eligen aquellos hechos reveladores del carácter, los más salientes y significativos». ⁸ Existen en la producción de Zambrano, dentro de este medio, ejemplos de semblanzas sobre autores contemporáneos a la filósofa pero insuficientes para hablar únicamente de este tipo.

Para la profesora de Comunicación de la Universidad de Navarra Belén Rosendo, junto a las ya descritas, existen también otras fórmulas con una raíz común en la biografía. Hablamos del perfil y del *sketch* de personalidad. Rosendo, en su artículo «El perfil como género periodístico», considera que las diferencias entre ambos se encuentran en la profundidad y extensión del propio artículo: «Los *sketches* generalmente son breves y van directamente al grano. Tienen la función de ofrecer un rápido vistazo del individuo y contarnos por qué ese sujeto es importante». ⁹ Por el contrario, en el perfil hay un interés mayor por el contenido. Según Rosendo, «el perfil habla sobre una persona que suele estar de actualidad y de la que interesan tanto aspectos diversos sobre su vida (hábitos, acontecimientos, actuaciones...), como los rasgos que conforman su carácter». ¹⁰ También Álex Grijelmo optará por referirse al término «perfil» en detrimento de otros como semblanza o retrato.

Tampoco podemos olvidar otro tipo de trabajos que, aun no ocupando muchas páginas en los manuales sobre géneros

periodísticos, dada su frecuencia en los diarios y la asiduidad con la que Zambrano acude a ellos, merece ser mencionado. Hablamos de las necrológicas. Para Antonio López de Zuazo las necrológicas son aquellas noticias que informan sobre una persona fallecida. El autor lo va a distinguir del artículo necrológico del que afirmará que es el «artículo dedicado a enaltecer la fama o las virtudes de un personaje que acaba de fallecer o de quien se conmemora el aniversario. Suele firmarlo un colaborador ilustre».¹¹ Nos interesa mucho esta definición planteada por este doctor de la Universidad Complutense de Madrid por cuanto se acerca a las posibles necrológicas firmadas por la malagueña. Para el profesor López Hidalgo, «la mejor necrológica no es solo la que muestra esa vinculación personal del autor con el muerto, sino la que además contextualiza su obra en un momento histórico y dota al texto de un cierto tono crítico».¹²

11. López de Zuazo, A., *Diccionario del Periodismo*, Madrid, Pirámide, 1978, pág. 136.

12. López Hidalgo, A., «La necrológica, como género periodístico», en *Revista Latina de Comunicación Social*, n.º 15, Universidad de La Laguna, 1999.

Aunque no podemos obviar que es a través de estas fórmulas (reportaje biográfico, historia de vida, cronología, semblanza, perfil, *sketch*, artículo biográfico, etc.) como el periodista o escritor planteará, a su juicio, el modo adecuado para desarrollar los personajes, asumiendo la diversidad, consideramos adecuado agrupar este conjunto de textos de Zambrano relativos a las vidas de las personas con el nombre genérico de «artículos biográficos». Probablemente, en un medio tan heterogéneo y plural como la prensa, quede alguna fórmula más que, utilizando como base fundamental de desarrollo la vida de las personas y sus logros, permita asomar al lector al personaje que se pretende presentar (igualmente, pensamos que un estudio pormenorizado de este género podría estar pendiente en las distintas bibliografías sobre redacción periodística). Y es que, aunque al analizar este grupo de artículos de María Zambrano, que hemos resuelto agrupar como artículos biográficos, pudiéramos estar olvidándonos de otro tipo de textos emplazados en prensa sobre personas y que no hemos acertado a definir, debemos recordar que la propia escritura de la filósofa es contraria a ser sometida a estructuras rígidas y definiciones, y que son precisamente estas características las que nos obligan a ser genéricos en su análisis.

Características de los artículos biográficos de María Zambrano

Intentaremos apuntar algunas de las características comunes, observadas por nosotros, en este tipo de artículos dentro de la producción zambraniana:

Perspectiva temporal

Así lo entendemos cuando comprobamos que la mayor parte de los textos biográficos comienzan a ver la luz a partir de la década de 1950. María Zambrano, en plena etapa de desarrollo creativo, va a situarse en el recuerdo para prestar su voz y dedicar numerosas

13. Zambrano, M., «Rafael Dieste y su enigma», en *Diario 16*. Suplemento «Culturas», Madrid, 26 de mayo de 1985, pág. 3.

páginas a elogiar y homenajear a aquellos intelectuales que durante su juventud y primeros años de madurez intervinieron con su dialéctica en la formación de su persona y de su propio pensamiento. Muchos de estos escritos fueron publicados en la última etapa de María Zambrano ya de regreso en España. Nos referimos a sus colaboraciones en el suplemento «Culturas» de *Diario 16*.

Personajes contemporáneos en su mayoría

Los artículos biográficos que aquí planteamos desarrollan su narración ocupándose de intelectuales, poetas, artistas contemporáneos de la propia filósofa. En la mayoría de los casos conocidos personalmente por ella o, en su defecto, a través de sus obras. Políticos como Gregorio Marañón («Un liberal», *Diario 16*. Suplemento «Culturas», 19 de mayo de 1987); Manuel Azaña («Impávido ante las ruinas», *Diario 16*. Suplemento «Culturas», 27 de octubre de 1990); intelectuales de la talla de Ortega y Gasset («Confesiones de una desterrada. Una voz que sale del silencio», *Nuestra España*, 1940; «Don José», *Ínsula*, noviembre de 1955; «Un frustrado «pliego de cordel» de Ortega y Gasset», *Papeles de Son Armadans*, agosto de 1963; «José Ortega y Gasset en la memoria. Conversión-revelación», *Ínsula*, julio de 1983); Miguel de Unamuno («La presencia de Don Miguel», *Diario 16*, Suplemento «Culturas», 28 de diciembre de 1986); poetas como Emilio Prados («Muerte y vida de un poeta: Emilio Prados», *Semana*, 14 de octubre de 1964); Jaime Gil de Biedma («Jaime en Roma», *Diario 16*. Suplemento «Culturas», 21 de abril de 1990), y un largo etcétera.

Subjetivo y literario

El estilo de narración no es objetivo. Busca seducir y captar el interés a través de estructuras originales separadas de lo tradicional. Una anécdota al inicio del texto o una reflexión histórica o filosófica interesante le servirá a la escritora para llamar la atención del lector que espera descubrir en la lectura algo sugerente y distinto del protagonista aludido por la pensadora. En este ejemplo, la autora comenzará el artículo narrándonos su primer contacto con el filósofo Rafael Dieste:

Conocí a Rafael Dieste sin saber quién era, en una de las escasas ocasiones en que fui al café-literario entre todos, la Granja del Henar. [...] No me parece insignificante, ni dado solo por azar, el que yo conociera a Rafael Dieste en ese lugar. Me lo presentaron unos jóvenes amigos que, de tanto en tanto, se obstinaban en llevarme a ese, que ellos sentían era para mí, un lejano país, como en efecto lo era. Transoceánico país, o al borde extremo de la Europa continental.¹³

En la memoria de Zambrano quedará siempre el recuerdo de ese día imborrable en el que se encuentra por primera vez con el personaje del que habla:

Recuerdo a don Miguel [se refiere a Miguel de Unamuno], siendo yo más adolescente, con ocasión de una conferencia que dio en el teatro más importante de la pequeña ciudad de Segovia, que se llenó. [...] Era grandioso aquel hombre. ¡Cómo hablaba de la sin-teología, de corazón! Hablaba desde el fondo del corazón.¹⁴

Veamos también este otro ejemplo en su artículo dedicado a su querido amigo Rafael Alberti:

Conocí a Alberti en persona mucho después que poéticamente. Supuso una presencia refrescante, nueva, angélica, que vivía y vive de pasiones y luego las devuelve a través de su poesía. [...] Tengo de él una imagen precisa: cuando llegó a Madrid con María Teresa León al comienzo de nuestra guerra civil. Yo fui a la estación, como muchos otros, para recibirle. No se sabía entonces cuál era su suerte. Como tampoco la de Federico García Lorca sobre el que corrían todo tipo de rumores.¹⁵

Evita datos cronológicos

María Zambrano no desea detenerse en detalles concretos. Los datos relativos a fechas son siempre aproximados y el desarrollo del artículo no obedece a un orden cronológico. Nada tienen en común con las *notas biográficas* señaladas anteriormente por Martín Vivaldi. «Es probable también —afirma en un artículo Rose Corral— que Zambrano se resista al orden cronológico que sigue la gran mayoría de las autobiografías, sin que se cuestione siquiera sus limitaciones para dar cuenta del sentido de una vida. [...] En numerosos escritos suyos, muestra a las claras su desconfianza del tiempo lineal o sucesivo, al que llama el “tiempo casillero” y el “tiempo cadena, condena”».¹⁶

«El “otro” como puerta a la subjetividad individual»

Característica advertida y definida por la escritora Goretti Ramírez dentro de este conjunto de artículos de la pensadora en su capítulo de «Presentación» al volumen VI de las *Obras completas* de María Zambrano. Se trata de un aspecto muy recurrente en muchos de los artículos dedicados a estos intelectuales contemporáneos. María Zambrano se servirá de estas figuras para «evocarse también a sí misma al modo en que lo hace en sus autopresentaciones y textos sobre vivencias personales».¹⁷ Desde el modo en que dará comienzo a algunos artículos («conocí», «recuerdo»), la voz y experiencia de la autora no podrán separarse de la propia descripción de sus protagonistas. Según la escritora Goretti Ramírez, la filósofo, «al intentar acceder al pensamiento de un intelectual mediante una evocación de cómo su vida se entrelazó con la suya, las evocaciones vuelven a mostrar también el indisoluble vínculo entre vida y pensamiento que está latente en todos los escritos autobiográficos de María Zambrano».¹⁸ Para hacernos una idea del conjunto total que confor-

14. Zambrano, M., «Valle Inclán y la generación del 98», en *Semana*, San Juan de Puerto Rico, núm. 327, 31 de marzo de 1965, pág. 13.

15. Zambrano, M., «Lo intacto», en *Diario 16*. Suplemento «Culturas», Madrid, 12 de diciembre de 1987, pág. 12.

16. Corral, R., «Delirio y Destino: Notas sobre la escritura autobiográfica de María Zambrano», en VV.AA., *Homenaje a María Zambrano*, El Colegio de México, 1998, pág. 55.

17. Ramírez, G., «Presentación», en Zambrano, M., *Obras completas*, vol. VI, Galaxia Gutenberg, 2011, pág. 152.

18. *Ibidem*.

19. *Op. cit.*, pág. 133.

20. Ramírez, G., «Presentación», en Zambrano, M., *Obras completas*, vol. VI, Galaxia Gutenberg, 2011, pág. 132.

ma este grupo, Ramírez señala que, además de los ya numerosos artículos de Zambrano dedicados a quien fuera su maestro, Ortega y Gasset, y a los, también, influyentes Miguel de Unamuno y Antonio Machado, encontramos diseminada en toda su producción *evocaciones* a otros intelectuales como por ejemplo: Alfonso Reyes, José Lezama Lima, José Herrera Petere, Juan Chabás, Calvert Casey, Pedro Caravia Hevia, y un largo etcétera.

Llegados a este punto, nos vemos obligados a admitir una realidad ya señalada por Ramírez, difícilmente clasificable atendiendo a las teorías sobre artículos biográficos consultadas hasta el momento: nos referimos a la línea difuminada que separa lo biográfico de lo autobiográfico.

Lo autobiográfico es una constante que atraviesa toda la trayectoria de María Zambrano: cruza desde «Ciudad ausente» (julio-agosto de 1928), una de sus primeras publicaciones, hasta dos breves textos compuestos apenas tres meses antes de morir (8 de noviembre de 1990).¹⁹

En este tipo de publicaciones la pensadora va a hablar de ella misma y para ello hará uso tanto de la primera como de la segunda y de la tercera persona.

Las personas a las que Zambrano dedica sus artículos no gozan de la notoriedad propia que caracteriza a aquellas sobre las que se elaboran los distintos artículos biográficos a los que se alude en los manuales de redacción; estos trabajos a los que nos referimos no son el resultado de entrevistas ni de estudios previos; en muchos casos, los personajes ni siquiera gozan de la popularidad necesaria para ser reconocidas por el gran público; y tampoco se detienen en aspectos relevantes de sus vidas que son los que les otorgan esos lugares de privilegio. Estos artículos nacen, sin más, de su propia experiencia. Estos personajes aparecen en los periódicos y revistas de la pluma de Zambrano en tanto en cuanto han representado para la autora vivencias y recuerdos que, en definitiva, merecen, según la filósofa, ser contados.

La autobiografía

El interés creciente por el estudio de la autobiografía no se va a limitar exclusivamente al campo de la literatura o de la historia. Será precisamente dentro de la filosofía donde más se interesen por este género. Ciertamente, autores como San Agustín, Kant, Descartes, etc., desarrollaron muchos de sus estudios a través de publicaciones que podríamos clasificar como autobiográficas.

Lejos de constituir un acto solo de autoconocimiento o de testimonio frente a la muerte y el olvido en que habrá de desembocar toda vida, relatar la biografía propia lleva consigo el reconocimiento de la experiencia como uno de los saberes cruciales para que la vida se reconcilie con el pensamiento.²⁰

Dentro de la literatura, la autobiografía contiene estilos muy distintos. Para el crítico literario español José María Pozuelo, la autobiografía «está vinculada con otros géneros y prácticas discursivas como el encomio y la confesión, su desarrollo tiene elementos de proximidad con la epístola».²¹ A las confesiones y epístolas habría que sumar en Zambrano los diarios y, cómo no, los artículos.

Autores como Ángel Loureiro o Pozuelo Yvancos profundizarán sobre la autobiografía advirtiendo el enfrentamiento de varias cuestiones: «la lucha entre ficción/verdad, los problemas de referencialidad, la cuestión del sujeto, la narratividad como constitución del mundo, etc.».²² En María Zambrano los textos autobiográficos, como ya hemos visto, discurren por momentos cruciales de su vida representados en intelectuales, políticos, escritores o poetas a los que conoció y también en las ciudades en las que vivió junto a las reflexiones sobre su propia obra.

Es indiscutible que la vida de María Zambrano supone uno de los mejores y más dramáticos testimonios del que, con mucha probabilidad, fue uno de los siglos más violentos que ha conocido el ser humano. Su compromiso decidido por un orden político más justo que advirtiera la complejidad y a la vez singularidad de la *persona* dentro de la sociedad...; su intento por salvar los difíciles escollos por los que atravesaba la filosofía contemporánea rendida a las respuestas dictadas por la razón...; o las profundas reflexiones al servicio de una generación sumida en conflictos y fanatismos en aras de un posible modo más humano de habitar el planeta..., germinaron bajo el seno de un contexto que a la filósofa nunca le fue ajeno.

Zambrano habla de sí misma en primera persona

Si hay un artículo por antonomasia, dentro de su producción, fiel a este grupo de textos que hemos denominado «autobiográficos» y redactados desde este punto de vista que representa la primera persona, ese va a ser, sin lugar a dudas, el que la propia autora llamará «A modo de autobiografía».²³ Tanto el estilo como el testimonio no dejarán indiferente a un inquieto lector que, ajeno a la trayectoria vital e intelectual de la veleña, desee conocer a esta gran figura del pensamiento. Supone un esfuerzo narrativo por resumir en poco más de seis páginas, los hitos más importantes de su vida, las personas que más la influyeron, los libros más importantes de su carrera, etc. Encontramos en este artículo numerosas coincidencias entre los aspectos destacados por la autora para elaborar su autobiografía y el modo en el que Zambrano irá desarrollando lo «autobiográfico» a lo largo de toda su producción. Por citar algunos ejemplos recogidos en este artículo: 1) *la alusión a sus padres y hermana*. Como afirma la profesora Madeline Cámara, Zambrano reconoce en su obra «la posición modélica que ocupó en su vida la figura paterna y la educación familiar

21. Pozuelo Yvancos, J. M., *De la autobiografía. Teorías y estilos*, Barcelona, Crítica, 2006, pág. 22.

22. *Op. cit.*, pág. 19.

23. Zambrano, M., «A modo de autobiografía», en *Anthropos*, n.º 70-71, 1987.

24. Cámara, M., y Ortega, L. (eds.), *María Zambrano: palabras para el mundo (Antología)*, Juan de la Cuesta Hispanic Monograph, Delaware, 2011, pág. 138.

25. Cf. Ortega Muñoz, J. F., *Biografía de María Zambrano*, Málaga, Arguval, 2006, pág. 23.

26. Zambrano, M., «A modo de autobiografía», en *Anthropos*, n.º 70-71, 1987.

recibida»;²⁴ 2) alusión también a *autores contemporáneos que la influyeron*. En este escrito autobiográfico solo va a tener espacio para apuntar algunos nombres como los de José Bergamín, Luis Fernández, Juan Soriano, Elémire Zolla, A. Machado, Ortega y Gasset o Unamuno; referencia también a los clásicos eternos: Miguel de Cervantes, Nietzsche o presocráticos como Empédocles y Pitágoras; repartidos por su obra otros muchos autores: posteriores al gran filósofo de Atenas —Platón, Aristóteles, Plotino, Séneca etc.—, de la filosofía medieval, San Agustín, del Renacimiento —Dante, literato precursor del Humanismo—, racionalistas como Descartes, Spinoza, Leibniz; etc.; 3) hay también hueco para la *mención de algunas de las ciudades en las que vivió* la autora: Vélez-Málaga (de su pueblo natal llega a decirnos en otra ocasión: «Poco se estuvo mi vida en Vélez-Málaga. Lugar al que debo la luz primera que mis ojos vieron y que de alguna manera ha debido quedar en lo más hondo de mi ánimo»),²⁵ Segovia, Madrid, Roma; muchas van a ser las alusiones de Zambrano a las ciudades del exilio en los artículos publicados a lo largo de su vida: en el artículo «Entre violetas y volcanes», publicado en *Diario 16* el 13 de mayo de 1989, y dedicado a la figura de Alfonso Reyes, conocemos algunos detalles sobre las vicisitudes por las que tuvo que atravesar la pensadora para salir del país hasta llegar a Morelia (México), ciudad donde se instalaría como profesora de Filosofía o La Pièce; 4) *la vocación por lo filosófico*: si entendemos por autobiografía la narración de los logros, fracasos, experiencias, vivencias del propio protagonista ¿no es precisamente «haciendo filosofía» como verdaderamente conocemos al autor?, ¿no es, por tanto, a través de los escritos filosóficos donde alcanzamos a ver las inquietudes más profundas, los anhelos, en definitiva, el *yo* más profundo de Zambrano?; 5) y por último, cómo no, *el conjunto de su obra*: en este artículo autobiográfico, la propia autora dará cuenta de algunos de los que ella considera son los títulos más importantes: *Hacia un saber sobre el alma*, *El hombre y lo divino*, *Claros del bosque*, *La España de Galdós*, o los que se encuentra concluyendo, *Notas de un método* y *De la aurora*. Gran parte de su obra se encuentra diseminada en la prensa. Incluso, podríamos sostener, su aparición en prensa es previa a la monografía. Así lo reconocerá ella en este artículo autobiográfico:

He descubierto tres modos de razón: la razón cotidiana (y esto está reconocido), la razón mediadora, que aparece en el prólogo de *El pensamiento vivo de Séneca*, y la razón poética, que siendo quizás la más generadora aparece en un ensayo llamado «Hacia un saber sobre el alma», que fue publicado en la *Revista de Occidente* y después recogido en un libro con ese título.²⁶



Jordi Morell. *Mein Auto, mein Leben (III)*, 2017

Patricia Palomar

Universitat de Barcelona
 patriciapalomargaldon83@gmail.com

Génesis de la actitud confesional en María Zambrano

Genesis of the Confessional Attitude in Maria Zambrano

Resumen

El presente artículo plantea el nacimiento de la actitud confesional en la trayectoria vital de Zambrano antes de devenir un concepto teórico. Para ello, nos centraremos en el contexto de la década de 1920, cuando tiene lugar una toma de conciencia del problema de la verdad y aflora la necesidad de ir hacia el interior del ser humano como acción plenamente confesional en los jóvenes intelectuales de la generación de Zambrano.

Palabras clave

Zambrano, confesión, actitud confesional, verdad

Abstract

This article proposes the origin of the confessional attitude in Zambrano's life story, before its development into theoretical concept. To this end we focus on the 1920s, when the young Spanish intellectuals of Zambrano's generation realized the problem of truth and the need to go into the interior of the human being as a confessional action.

Keywords

Zambrano, confession, confessional attitude, truth

Recepción: 12 de noviembre de 2016
 Aceptación: 10 de enero de 2017

Aurora n.º 18, 2017, págs. 46-58
 ISSN: 1575-5045
 ISSN-e: 2014-9107
 DOI: 10.1344/Aurora2017.18.5

1. Véase nota al pie 76 en Zambrano, M., *Obras completas*, VI, edición de Goretti Ramírez en colaboración con Jesús Moreno Sanz, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2014, pág. 1471.

2. Zambrano en *Delirio y destino* no pone nombre al personaje que la introduce en la FUE. La identificación entre José López Rey y este personaje la encontramos en la nota al pie 75 de Zambrano, M., *Obras completas*, VI, *op. cit.*, págs. 1470-1471.

3. Zambrano, M., *Delirio y destino. Los veinte años de una española*, en *Obras completas*, VI, *op. cit.*, pág. 867.

Es de sobra conocida la participación de María Zambrano en los círculos políticos universitarios durante sus años como estudiante en Madrid. En 1927 entra a formar parte de la recién fundada Federación Universitaria Escolar (FUE),¹ donde participa en actividades intelectuales y políticas, sobre todo a partir de 1928. La filósofa narra en *Delirio y destino* su encuentro fortuito con uno de los promotores de dicha Federación, posiblemente José López Rey,² y cómo este le leyó unas cuartillas. Escribe Zambrano: «no se trataba de hacer política, sino de abrir paso o hacer que se abriera esa vida de España, recubierta por la falsedad oficial, por una continuidad inexistente; se había roto felizmente esa continuidad mortecina de la España de la Restauración, “sin pulso”».³ Esta escena ilustra las motivaciones de la generación de Zambrano, que no cree en la Restauración ni en el sistema político vigente y cuya reivindicación no es otra que la reconstrucción de una sociedad acorde con las exigencias vitales.

La FUE se crea en el contexto político de la Restauración, más concretamente durante la dictadura de Miguel Primo de Rivera. El periodo de la Restauración borbónica, iniciado en 1874, había pretendido restaurar el sistema monárquico después del golpe de Estado militar llevado a cabo por el general Pavía, que supuso el final de la Primera República y la instauración de una dictadura militar. Dicha dictadura había desembocado en la coronación de Alfonso XII por parte del general Martínez Campos en diciembre de 1874. Durante la etapa de la Restauración se instaura un sistema político basado en el bipartidismo que termina desembocando en un sistema corrupto. En los últimos años de este periodo tiene lugar la dictadura de Primo de Rivera, y posteriormente la «dictablanda» del general Berenguer, por lo que entre 1923 y 1931 se suceden una serie de recortes en la libertad de expresión, cierres constantes en las universidades, censura en los medios y supresión de actos culturales. Zambrano se hace eco de dichos momentos de represión: «¿Cuántas veces se cerró el Ateneo, cuántas la Universidad, cuántas se interrumpieron los cursos de conferencias como aquel último del Ateneo, cuando llegaban a tocar lo que más importaba?».⁴

La generación de Zambrano sufre las consecuencias de la dictadura y el estancamiento social y cultural. La ruptura de la continuidad entre la política y la vida española que se produjo tuvo como consecuencia que la verdad no pudiese ser expresada abiertamente. La joven generación coincide en que es necesaria una renovación en todos los niveles de la sociedad española. El desajuste entre las necesidades de la vida y el discurso político es más profundo de lo que parece, y encuentra correspondencia con el tipo de racionalidad dominante que en palabras de Zambrano es «la pura razón», aquella que ansia fijar la vida.⁵ Encontramos en esa etapa de juventud de Zambrano el germen de una preocupación que mantendrá a lo largo de su trayectoria intelectual: dada la distancia que se ha abierto entre la verdad de la razón y la verdad de la vida, es imprescindible buscar un puente entre ambas a través de una racionalidad distinta.

La crítica al distanciamiento entre vida y razón no es una idea nueva, sino que había sido recurrente entre los intelectuales de la generación del 98 y, por tanto, también se encuentra presente en autores como Miguel de Unamuno cuando escribe que «la razón es enemiga de la vida»,⁶ y asimismo en otros como Ortega y Gasset, para quien «La razón no puede, no tiene que aspirar a sustituir la vida».⁷ Esta distancia Ortega vuelve a problematizarla al señalar que «esto es precisamente lo que no puede ser: ni el absolutismo racionalista —que salva la razón y nulifica la vida—, ni el relativismo, que salva la vida evaporando la razón».⁸ La razón deberá entonces rendir cuentas a la vida: «*El tema de nuestro tiempo*»⁹ consiste en someter la razón a la vitalidad, localizarla dentro de lo biológico, supeditarla a lo espontáneo [...] *La razón pura tiene que ceder su imperio a la razón vital*.¹⁰ Y afirma: «*La razón pura tiene que ser sustituida por una razón vital, donde aquella se localice y adquiera movilidad y fuerza de*

4. *Ibidem*, pág. 1034.

5. Zambrano, M., *Horizonte del liberalismo*, en *Obras completas*, I, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2015, pág. 67.

6. Unamuno, M. de, *Del sentimiento trágico de la vida. En los hombres y en los pueblos*, Madrid, Alianza, 1986, pág. 97.

7. Ortega y Gasset, J., *Meditaciones del Quijote*, en *Obras completas*, I, Madrid, Taurus, 2004, pág. 784.

8. Ortega y Gasset, J., *El tema de nuestro tiempo*, en *Obras completas*, III, Madrid, Taurus, 2005, pág. 577.

9. Las cursivas no son nuestras, aparecen en la edición original.

10. Ortega y Gasset, J., *El tema de nuestro tiempo*, en *Obras completas*, III, *op. cit.*, pág. 593.

11. *Ibidem*, págs. 614-615.
12. Zambrano, M., *Delirio y destino. Los veinte años de una española*, en *Obras completas*, VI, *op. cit.*, pág. 868.
13. *Ibidem*, pág. 865.
14. Zambrano, M., *La confesión: género literario y método*, en *Obras completas*, II, edición de Jesús Moreno Sanz, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2016, pág. 87.
15. Zambrano, M., Presentación de Goretti Ramírez a *Delirio y destino. Los veinte años de una española*, en *Obras completas*, VI, *op. cit.*, pág. 808.

transformación».¹¹ Según Zambrano, escritos orteguianos como *El tema de nuestro tiempo* o «Ni vitalismo ni racionalismo» son obras clave para entender las ideas de los jóvenes compañeros de Zambrano. Dicha influencia queda descrita en *Delirio y destino*: «De las palabras de Ortega y de sus libros se había desprendido para ellos —ella que se afanaba en estudiar Filosofía, ellos que nunca la habían formalmente estudiado— una limpia lección que era vida».¹² Una lección de vida que plantea una crítica al inmovilismo de los conservadores de la época y que alude a la necesidad de renovación de la sociedad española.

Zambrano narra en *Delirio y destino* la primera vez que se plantea conscientemente el problema filosófico de la relación entre vida y verdad. Allí muestra la intención de escribir una novela, pero de inmediato se desdice y afirma que eso equivaldría a inventarse a sí misma. Algo contrario a lo que ella pretende, que es reconciliarse con la vida de la que sentía haberse apartado a raíz de su enfermedad:

Pero se dio cuenta a tiempo; seguir su historia, la de esos, sería proseguir la suya o inventarla. Inventarse a sí misma, proyectarse en lo posible. Y no quería hacer proyectos. Solo la vida; la vida con la que se quería reconciliar hasta el fondo. Y reconciliarse con lo que nos sobrepasa es confiar en ello enteramente; en su razón, en su verdad.¹³

Lo que descubre en ese momento no es solamente el inicio de su máxima preocupación filosófica, sino una actitud confesional o que, al menos, guarda una estrecha relación con la confesión. Zambrano comprende que para rendir cuentas a la vida antes debe dirigir la atención a sí misma. En *La confesión: género literario y método*, leemos:

La confesión es salida de sí en huida. Y el que sale de sí lo hace por no aceptar lo que es, la vida tal y como se le ha dado [...]. Estos caracteres definen la Confesión, desesperación de sí mismo, huida de sí en espera de hallarse. Desesperación por sentirse oscuro e incompleto y afán de encontrar la unidad. Esperanza de encontrar esa unidad que hace salir de sí buscando algo que lo recoja, algo donde reconocerse, donde encontrarse.¹⁴

En la confesión hay salida de uno mismo hacia el exterior, pero en espera de encontrarse. Es decir, la confesión tiene un doble movimiento: hacia el interior y hacia el exterior. Goretti Ramírez lo señala en términos de «repliegue de la interioridad» y «despliegue hacia la exterioridad». El primer movimiento supondría un ensimismamiento «para reconciliarse con su renacer dinámico y constante»,¹⁵ relacionado con la recuperación de las entrañas. El segundo movimiento es un despliegue de la interioridad hacia el exterior, por tanto, hacia el lector de la confesión. Este último da un sentido comunitario a la confesión. Un valor de comunidad que, según

Goretti Ramírez, la estudiosa Roberta Johnson observa en *Delirio y destino*, y que supone una salida a otra temporalidad, la de los otros: «En estos parámetros de salida hacia el nosotros, la confesión propicia también un repliegue del ser para salir hacia otro tiempo».¹⁶ Esto está relacionado con la etapa final de la confesión en la que tiene lugar, para Ramírez, «la conversión no solo de quien la enuncia, sino también de quien la escucha o lee»,¹⁷ produciéndose así una reacción performativa en el receptor. Acerca de esta performatividad Zambrano indica que «la Confesión es ejecutiva en algún otro sentido; alcanza algo que quiere transmitir; cuando leemos una Confesión auténtica sentimos repetirse aquello en nosotros mismos».¹⁸

Esto supone que cabe entender la confesión como un género literario que produce efectos en el interlocutor. Ángel G. Loureiro destaca asimismo el papel del lector en las escrituras del yo. Para este autor la recepción del texto autobiográfico implica una cuestión ética. Mientras autores como Paul de Man habían leído las escrituras autobiográficas en términos epistemológicos, Loureiro las entiende en términos principalmente éticos:

En mi opinión, tanto las diferencias que encuentra la crítica a la hora de considerar la autobiografía como un género primordialmente cognoscitivo, como las objeciones que presenta De Man a tal modelo, son superadas si consideramos la autobiografía no como reproducción de una vida sino como un acto que es a la vez discursivo, retórico y, fundamentalmente, ético.¹⁹

Esto se vincula con Zambrano, quien considera que, para conseguir que vida y verdad lleguen a un entendimiento, debe darse un proceso de desnudo de la interioridad:

La vida en la verdad; vivir en la verdad. En una verdad viviente que nos invade y está en nosotros. La había dejado a un lado, fascinada por lo inaccesible, o quizá nunca la había aceptado sin reservas; y ahora sabía que basta descrearse, desinventarse, para que la vida nos invada sin tumulto.²⁰

Este proceso de desnudo en las escrituras del yo ha sido descrito por autores como Paul de Man, quien identifica la autobiografía con el tropo de la prosopopeya, es decir, el tropo del epitafio. Según este autor, en la autobiografía ocurre un movimiento similar al del epitafio. La voz que narra está ausente y se nos presenta como una máscara que oculta o vela lo oculto:

La prosopopeya es el tropo de la autobiografía, mediante el cual el nombre de una persona, como en el poema de Milton, se torna tan inteligible y memorable como un rostro. Nuestro asunto versa sobre la concesión y retirada de rostros, sobre el rostro y su borramiento, sobre la *figura*, la figuración y la desfiguración.²¹

16. *Ibidem*, pág. 825.

17. *Ibidem*, pág. 831.

18. Zambrano, M., *La confesión: género literario y método*, en *Obras completas*, II, *op. cit.*, pág. 83.

19. Loureiro, Ángel G., «Autobiografía: El rehén singular y la oreja invisible», en *Anales de Literatura Española*, n.º 14 (2000-2001), pág. 135.

20. Zambrano, M., *Delirio y destino. Los veinte años de una española*, en *Obras completas*, VI, *op. cit.*, pág. 865.

21. Man, P. de, *La retórica del romanticismo*, Madrid, Akal, 2007, pág. 154.

22. Catelli, N., *El espacio autobiográfico*, Barcelona, Lumen, 1991, pág. 21.

23. Alexandrescu, I., *La voz autobiográfica de María Zambrano*, Oradea, Universităţii din Oradea, 2013, pág. 56.

24. Zambrano, María, *Delirio y destino. Los veinte años de una española*, en *Obras completas*, VI, *op. cit.*, pág. 859.

25. *Ibidem*, pág. 859.

Nora Catelli señala que, en la autobiografía, la voz que narra y que se presenta al lector como una máscara está sometida a una relación de no correspondencia. En otras palabras, no podemos conocer lo que se oculta detrás de la máscara. En Paul de Man, afirma Catelli, la autobiografía es una metáfora del lenguaje entendido como un velamiento del pensamiento que en su ocultación de lo que no tiene figura, muestra lo que carece de ella. Entonces lo que denuncia la prosopopeya es que

[...] las relaciones entre pensamiento y lenguaje son vínculos imposibles entre algo inexistente (el pensamiento) oculto por una máscara (el rostro o la voz prestadas), de la misma manera que los vivos ofrecen su rostro o su voz a los muertos en la ficción prosopopéyica.²²

La acción de desnudarnos a nosotros mismos implica un movimiento hacia las raíces profundas de nuestro ser. Ioana Alexandrescu se refiere a esa situación como «isotopía del *corazón transparente*», pues los términos que Zambrano utiliza para describirla son: «paz», «tranquilidad», «luz», «claridad», «transparencia», entre otros.²³ A través de este movimiento de desnudo, el sujeto alcanza cierta verdad sobre sí mismo. Escribe Zambrano: «Se había vaciado de sí misma y ya no se dolía; había perdido su imagen y esto era un gran descanso».²⁴ Así esa desnudez le ofrece cierto tipo de verdad. Escribe Zambrano: «La había descubierto así: quería ser fiel a aquella desnudez en que se vio, su verdad».²⁵ Este movimiento no es otra cosa que una acción plenamente confesional.

La idea de que puede percibirse una actitud confesional en la joven Zambrano la encontramos en *Delirio y destino*. Si aceptamos la existencia de dicha actitud más allá de lo que Zambrano cuenta en este escrito, cabe tener en cuenta dos cosas. La primera, que escribe *Delirio y destino* en 1952 durante su estancia en La Habana, por lo que hay una distancia de más de veinte años entre el texto y la época en la que suceden los hechos narrados. Esto no debería suponer un problema, pues muchos textos autobiográficos se elaboran a esa distancia. Solo hay que tener en cuenta que nos basamos en una lectura que la propia autora hace muchos años después. El segundo aspecto es que Zambrano publica el primer artículo sobre la confesión en 1941, lo que determina que existan tintes confesionales en *Delirio y destino*. Estos rasgos confesionales la pensadora los proyecta sobre su vida en las décadas de 1920 y 1930, cuando tal vez ni siquiera tenía pensado escribir acerca de la confesión. No obstante, esta proyección muestra un interés por dejar claro que dicha actitud estaba latente en sus años de formación. Por lo tanto, puede aventurarse que Zambrano hace una lectura de aquella época en clave confesional, y si lo hace es posiblemente porque, de esta manera, dota de continuidad y sentido a su trabajo posterior.

María Luisa Maillard señala que la intuición sobre la confesión ya está presente en una carta dirigida a Ortega fechada el 28 de mayo

de 1932, donde Zambrano escribe que solo podemos clarificarnos en y delante de algo o alguien:²⁶ «No podemos hacernos claros sino en algo y ante algo, que a veces no se nos presenta concreta y vivamente en ninguna persona, y en otras, en que somos más afortunados, se nos da, se nos ofrece realizado en una persona».²⁷ Y añade Maillard que esta carta coincide en proximidad temporal con el artículo «De nuevo el mundo» donde aparece la necesidad de una particular confesión: «¿Por qué camino salimos del laberinto solipista para llegar —quizá con un poco de retraso— a esta cósmica cita? Y la respuesta sería toda nuestra biografía —psico-ontológica, toda una «confesión» del siglo».²⁸

Mi hipótesis es que dicha intuición confesional aparece incluso antes. Quizá no como preludio teórico, pero sí como actitud, a finales de la década de 1920 cuando Zambrano se está formando como pensadora. Tomo el término «actitud» de *Delirio y destino*, donde la autora alude a un cambio de actitud en su generación, y con esta entiendo un posicionamiento ante la vida de autenticidad, en sentido de ser consecuente con uno mismo. Es decir, estos jóvenes adoptan una actitud con la que pretenden ser transparentes y consecuentes con aquello que piensan y hacen.

El despertar de tal actitud puede rastrearse en escritos anteriores a la década de 1930. Así, en *Horizonte del liberalismo*, redactado entre 1928 y 1929, y publicado en 1930, Zambrano ya escribe acerca de cierto tipo de actitud vital: «Hay una actitud política ante la vida, que es, simplemente, el intervenir en ella con un afán o voluntad de reformarla».²⁹ Se trata de una concepción nueva de la vida que se forma «por urgente necesidad de encontrarnos a nosotros mismos».³⁰ Ese encuentro consigo mismo tiene mucho que ver con dicha actitud confesional.

Por otro lado, en esta primera obra está presente asimismo la posibilidad de una historia verdadera frente al «polvillo desprendido de una gema» que correspondería a la falsa verdad. Se refiere, sin duda, al polvillo de la mentira que ofrece el panorama político de la dictadura del momento. Incluso en varias ocasiones afirma que esa vida, aún por nacer, es irreal: «vida que no es real, pero se encuentra en germen».³¹ En este contexto de irrealidad Zambrano y su generación sienten una urgente necesidad de verdad y autenticidad.

María Zambrano asocia la noción de vida verdadera a la autenticidad. Para ella, siguiendo a Ortega, ser consecuente con nuestras circunstancias es ser auténtico, y ser auténtico conduce a que la verdad se aproxime a la vida:

Aceptar las circunstancias, ¿no es cuestión de lealtad también? Lealtad que el mismo Ortega ha llamado «autenticidad», la verdad de la vida, la vida en verdad, una verdad modesta; en una verdad moral de la que podemos responder.³²

26. Véase Zambrano, M., *Presentación de La confesión: género literario y método*, en *Obras completas*, II, *op. cit.*, pág. 57.

27. Zambrano, M., *Escritos sobre Ortega*, Madrid, Trotta, 2011, pág. 216.

28. Zambrano, M., «De nuevo, el mundo», *Escritos autobiográficos. Delirios. Poemas (1928-1990)*, en *Obras completas*, VI, *op. cit.*, pág. 212.

29. Zambrano, M., *Horizonte del liberalismo*, en *Obras completas*, I, *op. cit.*, pág. 58.

30. *Ibidem*, pág. 60.

31. *Ibidem*, pág. 61.

32. Zambrano, M., *Delirio y destino. Los veinte años de una española*, en *Obras completas*, VI, *op. cit.*, págs. 960-961.

33. Zambrano, M., *Escritos sobre Ortega*, op. cit., pág. 217.

34. Zambrano, M., *Delirio y destino. Los veinte años de una española*, en *Obras completas*, VI, op. cit., pág. 982.

35. *Ibidem*, págs. 996-997.

36. *Ibidem*, pág. 997.

37. A partir de este momento, la LES promueve actividades como conferencias, y Zambrano participa en estas activamente. La LES fue clausurada en marzo de 1929, pero mantuvo su actividad dirigida hacia la lucha estudiantil, cuyas reuniones clandestinas tenían lugar en casa de Zambrano. Véase el estudio introductorio de Jesús Moreno Sanz, «La política desde su envés histórico vital: historia trágica de la esperanza y sus utopías», en Zambrano, M., *Horizonte del liberalismo*, Madrid, Morata, 1996, págs. 28-29.

Asimismo, se puede observar que la decisión de ser auténtico y de aceptar las circunstancias que nos han tocado vivir es una cuestión moral en Zambrano, que percibe la necesidad de plantear la cuestión de la verdad en la sociedad española. Su generación pretende reformar España, como dicen en alguna ocasión, «hacerla visible», romper con la falsedad que se impone desde el gobierno, salvar la distancia entre lo que se demanda desde el pueblo y la política. En la carta a Ortega del 28 de mayo de 1932 antes citada, Zambrano alude a la exigencia que había tenido los años previos de destruir para crear: «Fuimos ansiosamente a destruir, pensando que habíamos de construir luego, que habíamos de hacer de nuestra España una España nuestra».³³ Afirma haber descubierto algo como el apego a la muerte de la sociedad española y la necesidad de «encontrar la medida y el estilo del vivir que merece nuestra muerte»,³⁴ que sí habían encontrado otras sociedades europeas, el saber vivir. La necesaria recreación de España pasaba por la instauración de la República, el vehículo más adecuado para llevarla a cabo: «Y ahora, en aquel instante, había que reconstruir la nación, recrearla. Y era ese el proceso creador que tenía lugar: la República era el vehículo, el régimen; la realidad era la nación; la realidad se estaba recreando».³⁵ Zambrano equipara esa necesidad que sentían con la imagen de un nacimiento o de algo que se crea:

La nación se recreaba ahora, al modo de la época moderna, en el mundo de la conciencia; no por empresas guerreras, no por la victoria sobre seculares enemigos, no en contra de ningún contorno, sino por una interna necesidad. Por eso se asemejaba tanto a un nacimiento, a un inventarse a sí mismo, a la creación de una obra de arte o de pensamiento.³⁶

Para lograr el objetivo de construir la vida española, algunos integrantes de la FUE proponen acercarse a los intelectuales de las generaciones precedentes que, al igual que ellos, sufrían un distanciamiento respecto al régimen político. Así se promueve el encuentro entre jóvenes e intelectuales reconocidos como Luis Jiménez de Asúa, José Giral, Sánchez Román, Gregorio Marañón, Ramón del Valle-Inclán, Pérez de Ayala y Azaña, entre otros, y crean la Liga de Educación Social (LES).³⁷ Con el objetivo de preparar dicho encuentro se dividieron en grupos y fueron a hablar con «los maduros» como los llamaban los estudiantes. Zambrano se entrevista con Ramón del Valle-Inclán y con Manuel Azaña. Finalmente, la reunión tiene lugar en el merendero La Bombilla de Madrid el 24 de junio de 1928. Zambrano destaca de aquella reunión con los mayores la voluntad de convivencia, aunque les fuese tan difícil definir sus objetivos. Escribe Zambrano:

No partían de un programa revolucionario ni en política, ni en moral, ni en estética, que no parecía preocuparles mucho. [...] marchaban hacia un modo de vida simple, de una sinceridad tan pura que no había necesidad de ser formulada, con una renuncia y aun repugnancia a lo

«literario» y a lo «artístico», con un amor a la simplicidad que se relacionaba sin duda con el espíritu deportivo de la juventud última salida del Instituto-Escuela y de la FUE [...] Y ellos eran simplemente una expresión de lo que la Universidad podía ofrecer a la vida española toda. Por eso no solo no tenían, sino que huían de tener un programa; era una actitud, un cambio de actitud lo que tomaba cuerpo al tomar conciencia.³⁸

La «sinceridad tan pura» a la que alude Zambrano parece relacionarse con un intento por parte de estos jóvenes de no adoptar ninguna postura preconcebida, sino de un cambio de actitud que les conduce a abrirse, a actuar tal como son. Por esa razón no sienten la necesidad de definir esta sinceridad, que se muestra por sí misma.

Este cambio de actitud al que alude está conectado sin duda con esa sinceridad y amor a la simplicidad que no se dan en la España de la época. Una actitud que tiene relación con la necesidad de dejar a un lado la falsedad y dirigir los esfuerzos a actuar de manera consecuente con la propia la vida, convirtiendo acción y pensamiento en una sola cosa. Se trata de una actitud marcadamente confesional, de una necesidad de ver que se impone en su tiempo y sobre la que insistirá a lo largo de su vida. La cuestión de la verdad se perfila, por tanto, como un principio fundamental en la trayectoria vital e intelectual de Zambrano desde su época de estudiante universitaria.

Se ha visto cómo la actitud confesional nace en Zambrano en una época temprana y cómo Ortega desempeña un papel fundamental en la gestación de la misma; pero actitud, matizamos, no es lo mismo que concepto teórico. Sin duda, la actitud desarrollada por la pensadora en la etapa inicial de su formación es algo sobre lo que Zambrano no parece ser consciente en ese momento, y sobre lo que empieza a serlo cuando hace balance de aquella época en su novela autobiográfica décadas más tarde. No obstante, la existencia de dicha actitud en su formación influye a la hora de manifestar un interés, ahora sí, más teórico sobre la confesión en sí misma, la confesión sobre todo entendida como género literario y método, tal y como toma cuerpo en su estudio *La confesión: género literario y método*. Existe pues un caldo de cultivo previo que posibilita el desarrollo teórico de la cuestión confesional. La pregunta que viene a continuación es entonces: ¿qué es lo que desencadena finalmente el interés por el estudio del género literario de la confesión?

La escritora Rosa Chacel, quien también tiene un estudio sobre la confesión, señala que fue una pregunta planteada por Ortega lo que la animó a escribir sobre dicho género literario. Anna Caballé nos puso sobre la pista del origen de dicha pregunta. En su tesis doctoral, Caballé afirma que este mismo interrogante la animó a realizar

38. Zambrano, M., *Delirio y destino. Los veinte años de una española*, en *Obras completas*, VI, op. cit., págs. 874-875.

39. Caballé, A., *La literatura autobiográfica en España (1939-1975)*, tesis doctoral presentada en la Universidad de Barcelona, Facultad de Filología, Departamento de Literatura Española, director Joaquín Marco, 1986, pág. 12.

40. Ortega y Gasset, J., «Sobre unas "memorias"», en *Obras completas*, IV, Madrid, Taurus, 2005, págs. 183-184.

41. Chacel, R., *La confesión*, Barcelona, Edhasa, 1980, pág. 9.

42. Gómez-Pérez, A., «La confesión en la *Sinrazón* de Rosa Chacel», en *Revista Hispánica Moderna*, n.º 2, 2001, págs. 348-349.

43. Caballé se refiere, sobre todo, hasta la década de 1970.

44. Caballé, A., *La literatura autobiográfica en España* (1939-1975), *op. cit.*, pág. 157.

45. *Ibidem*.

46. Ortega y Gasset, J., «A una edición de sus obras», en *Obras completas*, VI, Madrid, Revista de Occidente, 1964, pág. 342.

su estudio sobre la autobiografía en España.³⁹ La pregunta original de Ortega se encuentra en el ensayo «Sobre unas memorias» donde, a raíz de las Memorias de la marquesa francesa de La-Tour-du-Pin, *Journal d'une femme de cinquante ans* (1778-1815), escribe:

Francia es el país donde se han escrito siempre más «Memorias»; España, el país en que menos. ¿Por qué? [...] Yo necesito buscar una causa que me explique a la vez dos hechos superlativos. ¿Por qué en Francia más que en ninguna otra nación europea? ¿Por qué en España menos que en el resto?⁴⁰

Ortega solo se refiere a las memorias en dicho escrito. En cambio, Rosa Chacel incluye la confesión dentro de la pregunta del maestro: «¿Por qué escasean las memorias, y más las confesiones, en la literatura española?». ⁴¹ Acerca de esta interpretación de Chacel escribe Ana Gómez-Pérez:

Incluir en esta disputa el espectro de la confesión es una manera de interpretar a Ortega a través de su apropiación, por un lado, y de volverle en contra de sí mismo, por otro. Se apropia de Ortega al incluir la confesión en una cuestión que Ortega solo consideraba desde la perspectiva de los libros de memorias. Pero esta apropiación surge, también, de otras ideas diseminadas por el filósofo que Chacel recoge astutamente para construir un neo-orteguismo desde el cual poder enmendarle la plana a su maestro.⁴²

Anna Caballé, por su parte, considera que, si bien pueden establecerse diferencias entre memorias y otras escrituras del yo como la autobiografía, en la práctica muchos escritores no las distinguen.⁴³ Según Caballé, dichas diferencias «no son perceptibles con claridad por los usuarios (o solo se distinguen satisfactoriamente en casos extremos)»⁴⁴ y, en la década de 1980, todavía «las palabras recuerdos y memorias son las que acuden con mayor facilidad a la pluma de los escritores, que intuyen quizá en ellas una menor exigencia formal y, por tanto, una mayor libertad de creación».⁴⁵ Posiblemente esto es lo que le sucede a Chacel: el maestro habla de memorias y ella interpreta que está refiriéndose también a otras escrituras del yo como la autobiografía o la confesión.

Gómez-Pérez señala que Chacel descubre una contradicción en Ortega. Por un lado, en 1927 Ortega está escribiendo a favor de las memorias en «Sobre unas memorias», por el otro, en la introducción de 1932 a sus *Obras completas* deja claro que nunca escribirá una confesión:

Por fortuna, yo siento aún un extraño asco al recuerdo. No sé bien por qué, pero siempre he notado con sorpresa que cuando alguien de mi tiempo se complacía voluptuosamente en rememorar las cosas de la juventud o de la niñez, yo no experimentaba goce alguno en esa inmersión y descenso a aguas pretéritas.⁴⁶

Sobre este rechazo de las memorias por parte de Ortega, Chacel escribe: «Ortega dice claramente que no quiere recordar ni hacer confidencias, que no tiene necesidad ni ganas de hacerlas. La cosa no puede estar más clara».⁴⁷ Y, sin embargo, la cosa no es tan simple para Chacel, que sigue escribiendo:

Aunque... no, no está tan clara: esto mismo es una confesión porque Ortega no opina en contra de las confesiones ni de las memorias, muy al contrario, manifiesta claramente su admiración por las grandes Memorias y por la abundancia de testimonios de vida de que rebosa la literatura francesa.⁴⁸

No es oposición a las memorias lo que siente Ortega, sino resistencia a escribir las suyas:

Quede en esto el inciso, que podría condensarse en una frase orteguiana, nunca pronunciada por Ortega: «No haré jamás la confesión de mi circunstancia, por tanto, no haré jamás mi confesión».⁴⁹

Se puede aventurar que, tal vez, también la investigación de Zambrano se viera impulsada por la pregunta del maestro, dadas las suposiciones de Zambrano sobre dicho género, y el interés por otros géneros afines como las guías.⁵⁰ De hecho, Zambrano considera que mientras el género de la guía ha sido fructífero en España, las confesiones no lo han sido tanto. Ambas autoras desde sus respectivos exilios, y en épocas distintas, Zambrano a principios de los años cuarenta y Chacel a finales de los sesenta, se plantean la misma pregunta y tratan de resolverla a su manera.⁵¹ En cuanto a la cuestión de la escasa producción española de escritos autobiográficos, Anna Caballé en *Narcisos de tinta*, así como en su tesis doctoral *La literatura autobiográfica en España (1939-1975)*, se refiere a dicha cuestión como un tópico. De esta escasez, observa Caballé, se habló mucho durante el siglo XIX, pero no se correspondía del todo con la realidad, pues la situación de carencia se establecía por contraste con la abundancia de escritos autobiográficos en otros países. Caballé, que recorre la historia de los géneros autobiográficos en España, confirma la existencia de dichos textos durante el siglo XIX:

De modo que *strictu sensu* no hay razón que justifique seguir manteniendo la vigencia del tópico de nuestra escasez en ese dominio literario. La nómina de autores que lo han cultivado es amplísima y ello pese a que carecemos, por el momento, de un catálogo exhaustivo de autobiografías y memorias y teniendo en cuenta que han sido numerosos los expolios y las destrucciones a que se han visto sometidos, sistemáticamente, ese tipo de escritos.⁵²

Pese a su existencia en el XIX, según matiza Caballé, no hay entonces todavía diferencias genéricas entre los distintos escritos del yo, y además no es hasta finales de siglo cuando dichos escritos se vuelven más personales y cercanos a la autobiografía contemporánea. Son

47. Chacel, R., *La confesión*, op. cit., pág. 26.

48. *Ibidem*.

49. *Ibidem*.

50. María Luisa Maillard afirma que, si bien no podemos asegurar que Zambrano intentase dar respuesta a la pregunta de Ortega, dada «su búsqueda en los años cuarenta de una razón mediadora y de su frecuentación de géneros no sistemáticos», podríamos relacionar dicha búsqueda con su reflexión en torno a la Confesión. Véase la Presentación de *La confesión: género literario y método*, en Zambrano, M., *Obras completas*, II, op. cit., págs. 55-56.

51. Según María Luisa Maillard, la pregunta de Ortega tiene efecto asimismo en otro discípulo, José Gaos, quien también publica *Confesiones profesionales* en 1958. Véase la Presentación de *La confesión: género literario y método*, en Zambrano, M., *Obras completas*, II, op. cit., pág. 55.

52. Caballé, A., *Narcisos de tinta. Ensayos sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX)*, Málaga, Megazul, 1995, pág. 136.

53. *Ibidem*, pág. 139.

54. Caballé, A., *La literatura autobiográfica en España (1939-1975)*, *op. cit.*, pág. 250.

55. Chacel, R., *La confesión*, *op. cit.*, pág. 9.

56. Ortega y Gasset, J., «Sobre unas "memorias"», en *Obras completas*, IV, *op. cit.*, pág. 184.

57. Chacel, R., *La confesión*, *op. cit.*, págs. 18-19.

escritos cuyo narrador revive sus experiencias pasadas, pero «el tipo básico de recuerdos que constituye el material autobiográfico decimonónico es el de los recuerdos notables o trascendentes, históricos».⁵³

De todos modos, la afirmación de Caballé adquiere matices cuando recorre la historia del género en el siglo XX. Los escritos autobiográficos aumentan durante la década de 1940, se incrementan aún más a partir de 1950, y viven un auténtico boom en la década de 1970. Según Caballé, la causa de este auge en España se encuentra en el cercano fin y posterior salida del franquismo, que habría posibilitado una mayor libertad de expresión así como una eclosión editorial. Sobre dicha eclosión escribe Caballé:

Pero el auge de memorialismo es espectacular en la década de los setenta [...] en estos años, la voluntad de ruptura con el pasado inmediato puede hallarse entre las principales razones que expliquen tan extraordinaria floración.⁵⁴

Por su parte, Rosa Chacel visibiliza también este incremento durante la década de 1970 en el preámbulo de 1979 a *La confesión*, obra que Chacel había escrito quince años antes:

Ahora después de tanto tiempo, la pregunta parece no coincidir tanto con la realidad: las memorias empiezan a pulular en su cualidad más densa, autobiografía las más, confesión algunas... Insistir, de entrada, en lo que también está ya expuesto en el libro —la condición o consistencia fundamental en toda confesión— puede servir, si no de aclaración de indicación, al menos, para la ruta que conviene tomar en la investigación de los dos fenómenos: por qué antes no las había y por qué ahora las hay.⁵⁵

Por lo tanto, si muchos autores se refieren a la escasez de estos escritos lo hacen en comparación con otros países, a pesar de que exista alguna relación entre las épocas de menor libertad de expresión y el descenso de tales escritos o, por el contrario, entre su aumento y épocas de mayor libertad.

Ortega vincula la alegría y la complacencia de vivir con las memorias: «Las Memorias son un síntoma de complacencia en la vida. No basta con haberla vivido, sino que gusta repasarla. Recordar es hacer pasar de nuevo el río antiguo por el cauce cordial. Es dar palmadas en el lomo a la existencia pronta a partir. Las Memorias son el resultado de una *delectatio morosa* en el gran pecado de vivir».⁵⁶ Chacel se hace eco de esta idea al afirmar: «Y tampoco abundan las memorias en nuestra literatura: estas discurren casi siempre por el campo deleitable de lo narrativo porque no hay mayor deleite que recordar —hasta el mayor dolor o el mayor horror—: *recordar es la posibilidad de resurrección que se nos da al por menor*».⁵⁷ Así, cuando un país tiene esta complacencia escribe memorias. Este es el caso de

Francia, según Ortega, y a la vez lo opuesto de lo que ocurre en España, donde esta alegría es un bien escaso: «El temple de la raza española, estrictamente inverso. ¡No puede extrañar la escasez de Memorias y novelas si se repara que el español siente la vida como un universal dolor de muelas!».⁵⁸ Esta actitud negativa frente a la vida es algo sobre lo que Ortega había escrito en 1914: «Los españoles ofrecemos a la vida un corazón blindado de rencor, y las cosas, rebotando en él, son despedidas cruelmente».⁵⁹

La dificultad de abrirse a la verdad en la sociedad española parece coincidir, para Ortega, con cierto posicionamiento moral cercano al rencor. Escribe Ortega en 1914:

Y he observado que, por lo menos, a nosotros los españoles nos es más fácil enardecernos por un dogma moral que abrir nuestro pecho a las exigencias de la veracidad. [...] Con aguda mirada, ya había Nietzsche descubierto en ciertas actitudes morales formas y productos del rencor.⁶⁰

Este rencor, según Ortega, viene de una conciencia de inferioridad por nuestra parte. Esta interioridad blindada a la vida estaría conectada con la incapacidad de abrirse a la verdad y se convertiría, por tanto, en un problema para esta última. Algo que conecta con lo que critica la generación de Zambrano. Pues ¿cómo una sociedad que no permite a la vida penetrar en su interior es capaz de abrirse, sincerarse y, en última instancia, producir verdades como hace la confesión? Zambrano escribe acerca del rencor como algo que se instala allí donde «la vida necesita de esa transparencia que solo proporciona la verdad»⁶¹ cuando esta no se ha dado. De esta manera, surge el rencor, cuando la razón y vida no están en consonancia.

Consecuentemente, la incapacidad de producir verdades en España estaría relacionada con la imposibilidad de apostar por el cambio. Lo nuevo es lo prohibido para un pensamiento conservador, escribe Zambrano en 1930: «¡Y pensar que todavía esta palabra «nuevo», «nueva», conserva un cierto prestigio revolucionario y un cierto sabor a prohibido!».⁶² Las políticas conservadoras consideran que nada nuevo puede inventarse; son, en ese sentido, un «mineralizador de la historia», algo contrario a la vida cuya materia es otra, flujo en continuo movimiento. Vinculado a esta idea, el pesimismo es una teoría que niega, según Zambrano, todo intento de cambio político, y que además considera que «toda vida es dolor».⁶³ No olvidemos la afirmación orteguiana que planteábamos anteriormente, según la cual «el español siente la vida como un universal dolor de muelas». El pesimismo conservador, que ve la vida como un «valle de lágrimas», blindada el corazón de los españoles, a quienes se les hace imposible abrir su interioridad y llevar a cabo una confesión. Si a esto sumamos la situación de falta de libertad de expresión y de acción, tenemos una sociedad incapaz de encontrar su verdad y, al mismo tiempo, necesitada de una confesión auténtica. Recordemos

58. Ortega y Gasset, J., «Sobre unas “memorias”», en *Obras completas*, IV, *op. cit.*, pág. 184.

59. Ortega y Gasset, J., *Meditaciones del Quijote*, en *Obras completas*, I, *op. cit.*, pág. 749.

60. *Ibidem*, pág. 750.

61. Zambrano, M., *La confesión: género literario y método*, en *Obras completas*, II, *op. cit.*, pág. 78.

62. Zambrano, M., *Horizonte del liberalismo*, en *Obras completas*, I, *op. cit.*, pág. 68.

63. *Ibidem*, pág. 69.

64. Maillard, M. L., *Presentación de La confesión: género literario y método*, en Zambrano, M., *Obras completas*, II, *op. cit.*, pág. 59.

65. Zambrano, M., *La confesión: género literario y método*, en *Obras completas*, II, *op. cit.*, pág. 79.

la explosión editorial que indica Caballé en la década de 1970 con la salida del franquismo.

Por lo tanto, parece que el interés en la confesión se relaciona con el problema de la sinceridad. Tanto Ortega como Zambrano detectan esta necesidad de transparencia en la sociedad española donde, por la situación política y social conservadora, la apertura de la interioridad a los otros se convierte en un problema. Pero mientras Ortega considera que la «escasez» de los escritos autobiográficos está vinculada con «el corazón blindado de rencor», Zambrano afirma que estos escritos aparecen en épocas de crisis. María Luisa Maillard señala que en la década de 1940 Zambrano retoma la cuestión de la crisis a raíz de la ocupación nazi de París, y de su propia situación familiar. Esta realidad crítica le hace releer a san Agustín, y trabajar la cuestión de la memoria y «el volver sobre uno mismo para hallar el punto en que nos hemos equivocado».⁶⁴

Para Zambrano, la confesión es un género literario que puede servir de método de conocimiento en situaciones de crisis, en las que entre vida y verdad se produce un abismo: «El extraño género literario llamado Confesión se ha esforzado por mostrar el camino en que la vida se acerca a la verdad “saliendo de sí sin ser notada”».⁶⁵ Parece que la investigación en torno a dicho género trate de responder a la pregunta por la escasez. Sin duda, responda o no a dicha pregunta, según Zambrano, la confesión consigue un acercamiento entre verdad y vida. Así, la actitud confesional, que empieza a gestarse durante su etapa de formación en la década de 1930, reivindica la necesidad de recuperar la posibilidad de transparencia de la verdad, de concordancia entre vida y pensamiento. Cabe señalar que, casi un siglo después de aquella situación política y social, la pregunta por el estatus de la verdad no ha perdido su vigencia.



Marta Negre i Judit Cantalozella. *Castells de sorra I*,
fotografia blanc i negre, 2017.

Goretti RamírezConcordia University (Montreal)
goretti.ramirez@concordia.ca

*El mar, el campo y el cielo
implacablemente azul de Madrid:
María Zambrano en diálogo
con Henri Lefebvre*

*The Sea, the Countryside, and the
Relentlessly Blue Sky of Madrid: Maria
Zambrano in Dialogue with Henri
Lefebvre*

Resumen

Este artículo analiza el motivo de la ciudad de Madrid en *Delirio y destino* (1952), de María Zambrano, en el marco de la tríada espacial propuesta por Henri Lefebvre: práctica espacial (espacio percibido), representaciones del espacio (espacio concebido) y espacios de representación (espacio vivido).

Palabras clave

María Zambrano, *Delirio y destino*, Henri Lefebvre, espacio, ciudad

Abstract

This article analyses the motif of the city of Madrid in *Delirio y destino* (1952), by Maria Zambrano, drawing upon Henri Lefebvre's spatial triad: spatial practice (perceived space), representations of space (conceived space), and spaces of representation (lived space).

Keywords

Maria Zambrano, *Delirio y destino*, Henri Lefebvre, space, city

Recepción: 19 de diciembre de 2016
Aceptación: 13 de enero de 2017

Aurora n.º 18, 2017, págs. 60-70
ISSN: 1575-5045
ISSN-e: 2014-9107
DOI: 10.1344/Aurora2017.18.6

Introducción

Extenso, diverso y sugerente, el *corpus* de los escritos autobiográficos de María Zambrano ha sido poco analizado por la crítica académica. Se trata, sin embargo, de un conjunto intrínsecamente ligado a la faceta más estudiada de su obra, porque, en numerosos casos, presenta intuiciones experienciales que son desarrolladas también en sus textos más explícitamente filosóficos. En sus diarios, de hecho, existen reflexiones de carácter epistemológico que apuntan en este sentido. Por ejemplo, en una nota del 9 de marzo de 1956, se sugiere que el conocimiento puede ser reversible, pues tiene un lado histórico y un lado autobiográfico:

Solo se puede dar el conocimiento histórico cuando aparecen en profundidad y en unidad a la vez, como en el fondo de un lago

transparente, los acontecimientos [...] Esto ha surgido en mí respecto a mi propia vida histórica. A la historia que he vivido. Comenzó en aquel sueño que tuve en el cual iba fabricando una especie de cristal que era el conocimiento y que envolvía a las diferentes etapas de mi vida. Pero ahora mismo se me ha dado en forma más completa en tres dimensiones, como en el fondo de una piscina transparente, la historia vivida en Madrid, en los diez años de Madrid.¹

El agua transparente en cuyo fondo se ven, indistintamente, su vida y la historia de España adopta diferentes formas en el pensamiento zambraniano. Una de ellas es justamente el motivo de la ciudad (y, en especial, la ciudad de Madrid), que aparece en numerosos escritos autobiográficos de naturaleza diversa² y, de un modo medular, en *Delirio y destino* (1952). Centrándose principalmente en los años veinte y treinta del siglo xx, este libro presenta la ciudad de Madrid como el cronotopo que entrelaza la historia de España con la historia personal de María Zambrano.

En este marco, una de las singularidades del Madrid de *Delirio y destino* consiste en que aparece como el escenario concreto y reconocible de los hechos (históricos y autobiográficos), pero, en numerosos pasajes, resulta también un espacio alejado de todo referente real. Con el fin de discernir el porqué y las implicaciones hermenéuticas de esta representación antitética del espacio urbano, este estudio analiza el motivo de Madrid en *Delirio y destino* en el marco de la tríada espacial desarrollada por Henri Lefebvre. La hipótesis de partida es que los parámetros teóricos de Henri Lefebvre, aunque pudieran parecer lejanos del pensamiento zambraniano, ofrecen un fértil marco de análisis para dilucidar cómo se articulan las tensiones del espacio en *Delirio y destino* y, por extensión, pueden abrir una nueva vía para apreciar el carácter central del espacio (no solamente del tiempo) en los escritos autobiográficos de María Zambrano.

Henri Lefebvre y el espacio urbano

Entre las aproximaciones teóricas al estudio cultural de la ciudad destaca la aportación del pensador Henri Lefebvre (1901-1991), coetáneo casi exacto de María Zambrano (1904-1991). Su obra amplia y heterodoxa desarrolla muchas preocupaciones que, en principio, no coinciden plenamente con las de la obra zambraniana: marxismo, capitalismo, clases, crítica de la vida cotidiana y de sistemas de pensamiento como el estalinismo y el estructuralismo, entre otros aspectos. El pensamiento de Henri Lefebvre, de hecho, se ha tomado como base para el estudio académico de escritores en una órbita lejana de la obra de María Zambrano, como en el caso de los lúcidos análisis que Benjamin Fraser ha realizado sobre Mariano José de Larra, Ramón Mesonero Romanos, Luis Martín Santos, Juan José Millás y Juan Goytisolo.³

1. Zambrano, M., *Escritos autobiográficos. Delirios. Poemas (1928-1990)*. *Delirio y destino (1952)*, en *Obras completas*, vol. vi, ed. Jesús Moreno Sanz, Goretti Ramírez, Fernando Muñoz Vitoria, María Luisa Maillard, con la colaboración de Pedro Chacón Fuertes, Sebastián Fenoy Gutiérrez y Antolín Sánchez Cuervo, Barcelona, Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores, 2014, pág. 395.

2. *Ibidem*, págs. 391, 395, 444, 486, 537, 577-580, 616, 654, 659-661, 678, 713, 718, 750, 765, 778 y 791.

3. Fraser, B., *Henri Lefebvre and the Spanish Urban Experience. Reading the Mobile City*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2011.

4. La amplia bibliografía sobre la ciudad en María Zambrano incluye títulos como, entre otros: Blundo Canto, G., «María Zambrano y Benedetto Croce, filósofos de la ciudad», en Beneyto, J. M., y González Fuentes, J. A. (eds.), *María Zambrano. La visión más transparente*, Madrid, Trotta, 2004, págs. 373-391; Fenoy Gutiérrez, S., «¿El hombre y su lugar: la ciudad?», en VV. AA., *Actas del Congreso Internacional del Centenario de María Zambrano: Crisis y metamorfosis de la razón en María Zambrano*, vol. II, Vélez-Málaga, Fundación María Zambrano, 2005, págs. 519-529; Fernández Martorell, C., «De la ciudad de Dios a la ciudad virtual», en *María Zambrano. Entre la razón, la poesía y el exilio*, Barcelona, Montesinos, 2004, págs. 41-51; Moreno Sanz, J., Notas a *España, sueño y verdad*, en Zambrano, M., *Obras completas*, vol. III, Barcelona, Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores, 2011, págs. 1321 y 1363-1364. Véase también el número 2 de la revista *Aurora. Papeles del «Seminario María Zambrano»* (1999), dedicado monográficamente a la ciudad zambraniana.

5. Lefebvre, H., *La production de l'espace*, París, Anthropos, 1974.

6. *Ibidem*, pág. 42.

7. *Ibidem*, pág. 425.

8. *Ibidem*, pág. 48.

9. *Ibidem*, pág. 425.

10. *Ibidem*, pág. 43.

11. *Ibidem*, pág. 48.

12. *Ibidem*, pág. 43.

13. *Ibidem*, pág. 49.

A partir de esas primeras aproximaciones críticas, resulta posible también un diálogo entre los pensamientos de María Zambrano y Henri Lefebvre. Específicamente, ambos comparten la reflexión sobre las ciudades y el espacio. En el caso de la obra de María Zambrano, existen numerosos textos en los que la ciudad o determinados espacios (urbanos o naturales) se convierten en punto de partida para el desarrollo de elementos centrales de su pensamiento. Por ejemplo, además de Madrid en *Delirio y destino* (1952), la crítica ha analizado La Habana en «La Cuba secreta» (1948), Segovia y las ruinas en *España, sueño y verdad* (1965), las ciudades modernas en «Los centros de población» (1967), y el claro del bosque en *Claros del bosque* (1977), entre otros casos.⁴

Por otra parte, la ciudad y el espacio resultan igualmente cruciales en el pensamiento de Henri Lefebvre. Una posible vía de entrada a su diálogo con el pensamiento zambraniano es *La production de l'espace* (1974),⁵ que analiza, entre otros aspectos, la complejidad y el dinamismo de la producción del espacio urbano moderno. En concreto, el libro propone una tríada espacial: práctica espacial (espacio percibido), representaciones del espacio (espacio concebido) y espacios de representación (espacio vivido). La práctica espacial «englobe production et reproduction, lieux spécifiques et ensembles spatiaux propres à chaque formation sociale».⁶ Se refleja en la función concreta del espacio,⁷ así como en la competencia del individuo para desenvolverse en los espacios materiales de la realidad cotidiana y urbana.⁸ Las representaciones del espacio se refieren a la estructura del espacio,⁹ a «rapports de production, à l'«ordre» qu'ils imposent et par là, à des connaissances, à des signes, à des codes, à des relations «frontales»».¹⁰ Esta faceta del espacio es desarrollada por tecnócratas y planificadores urbanos,¹¹ plasmándose en elementos como, por ejemplo, los mapas y los planes urbanísticos. Finalmente, los espacios de representación implican «symbolismes complexes, liés au côté clandestin et souterrain de la vie sociale, mais aussi à l'art».¹² Son los espacios cargados de simbolismo para, por ejemplo, los habitantes de una ciudad, los escritores o los filósofos.¹³

La tríada espacial en el Madrid de *Delirio y destino*

En el conjunto de los libros zambranianos, *Delirio y destino* (1952) despunta como el caso donde lo autobiográfico y lo histórico se entrelazan con más claridad. La primera parte, que se titula «Un destino soñado», recorre la vida de María Zambrano y la historia de España principalmente en 1924-1931. Esta etapa se corresponde con los agitados años de la vida estudiantil e intelectual en el Madrid de Primo de Rivera, donde María Zambrano era estudiante universitaria. Esta primera parte incluye también algunas referencias a hechos (autobiográficos e históricos) sucedidos tanto durante la infancia y primera juventud de María Zambrano, como en la etapa posterior a la guerra civil entre 1939-1946. La segunda parte se titula «Delirios» y, aunque presenta episodios en un tono más lírico y

menos expositivo, se inspira igualmente en sucesos autobiográficos e históricos.

En gran medida, la ciudad de Madrid se presenta como el cronotopo que facilita el entrelazamiento de lo autobiográfico con lo histórico.¹⁴ Como señala Ana Bundgård, en efecto, el Madrid de *Delirio y destino* tiene un ritmo entre «el sentimiento de convivencia social (la alteridad) y el ensimismamiento propio de la vida de la conciencia en meditación y soledad».¹⁵ En este sentido, resulta relevante y fructífero ensayar una interpretación que ubique a Madrid en el centro desde el que se teje la semiosis del libro. *Delirio y destino*, de hecho, es también el libro zambraniano en el que la ciudad adquiere un carácter más protagonista.

La taxonomía propuesta en la tríada espacial de Henri Lefebvre ofrece un marco fértil y novedoso para el análisis de la representación de Madrid en *Delirio y destino*. En primer lugar, la práctica espacial (espacio percibido) puede constatare en los numerosos episodios de la parte central del libro en los que se describen las acciones cotidianas de la protagonista en el Madrid de 1924-1931. Se trata de un espacio que, de un modo inequívoco, puede identificarse con lugares concretos de la ciudad que vive la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930) y la proclamación de la Segunda República (1931). En este sentido, existen múltiples referencias que permiten trazar un mapa preciso de la urbe: el barrio de Salamanca,¹⁶ el Museo del Prado,¹⁷ la calle de Alcalá,¹⁸ la plaza de toros,¹⁹ o la calle del Arenal,²⁰ entre otros ejemplos.

Esta práctica espacial se verifica con particular nitidez en los paseos que la protagonista hace por Madrid. Después de su convalecencia por tuberculosis, por ejemplo, el signo que marca su regreso a la vida es precisamente volver a andar por la ciudad: «Pudo salir al fin, andar por las calles, marchar al ritmo de las gentes [...] tropezaba una y otra vez con los viandantes, con los dueños de la calle y de la ciudad».²¹ Andar y pensar confluyen entonces por medio de la práctica espacial, que es, en muchos sentidos, peripatética: «del fluir libre de la conciencia pasa al andar libre, a la reconstrucción imaginaria de un paseo sin un plan trazado, motivado solo por el placer de contemplar la ciudad».²² La protagonista se convierte así en una suerte de *flâneur* similar, en gran medida, a las figuras descritas por Georg Simmel en su «Die Grossstädte und das Geistesleben» [«Las grandes ciudades y la vida del espíritu»] (1903) y Walter Benjamin en su «Paris: the capital of the nineteenth-century» [«París, capital del siglo XIX»] (1935).

De un modo especialmente significativo, estos paseos permiten entrelazar la historia personal de la protagonista con la historia de España. Tras una visita al Museo del Prado con su amigo Ulises, que previamente la ha instado a ir con él «a la vida elemental»,²³ la protagonista convierte su paseo en una reflexión sobre España:

14. María Isabel Limongi, siguiendo a Bajtín, habla de «cronotopía autobiográfica»: «mientras el tiempo se ensancha, la proyección de la ciudad va cobrando mayor nitidez», en Limongi, M. I., *Autobiografía y exilio en la Segunda República española: María Zambrano, María Teresa León y Concha Méndez*, Tucson, University of Arizona, 2012, pág. 92; consultado en <http://hdl.handle.net/10150/228462> el 15 de diciembre de 2016.

15. Bundgård, A., «La ciudad de la espera y la esperanza», en *Aurora. Papeles del «Seminario María Zambrano»*, n.º 2, Barcelona, 1999, pág. 15.

16. Zambrano, M., *Delirio y destino. Los veinte años de una española*, ed. Goretti Ramírez y Jesús Moreno Sanz, en Zambrano, M., *Escritos autobiográficos. Delirios. Poemas (1928-1990). Delirio y destino (1952)*, en *Obras completas*, vol. VI, ed. cit., pág. 962.

17. *Ibidem*, págs. 974-976.

18. *Ibidem*, pág. 979.

19. *Ibidem*, pág. 1031.

20. *Ibidem*, pág. 1038.

21. *Ibidem*, págs. 944-945.

22. Limongi, M. I., *op. cit.*, pág. 93.

23. Zambrano, M., *op. cit.*, pág. 975.

24. *Ibidem*, pág. 979.

25. Revilla, C., «El horizonte de la razón poética: "aljibes de claridad y de silencio"», en Mora García, J. L., y Moreno Yuste, J. M. (eds.), *Pensamiento y palabra. En recuerdo de María Zambrano (1904-1991). Contribución de Segovia a su empresa intelectual*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2005, pág. 195. La parte final de la cita pertenece a Zambrano, M., *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Alianza, 2000, pág. 104.

26. Zambrano, M., *Delirio y destino*, ed. cit., pág. 923.

27. *Ibidem*, págs. 923-924.

28. *Ibidem*, págs. 868 y 1026.

29. Zambrano, M., *Escritos autobiográficos. Delirios. Poemas (1928-1990). Delirio y destino (1952)*, ed. cit., pág. 486. Véase, entre otros estudios, Molinuevo, J. L., «Ortega y María Zambrano: un proyecto de convivencia nacional», en Rocha Barco, T. (ed.), *María Zambrano: la razón poética o la filosofía*, Madrid, Tecnos, págs. 51-84.

30. Zambrano, M., *Delirio y destino*, ed. cit., págs. 923 y 957.

31. *Ibidem*, pág. 936.

32. *Ibidem*, págs. 923-924.

Iba sola Calle de Alcalá arriba y era la hora en que los «señoritos» llenaban las terrazas de los cafés y la acera apiñados en grupos, hablando, alegres, tan seguros de sí. ¿Serían ellos también trágicos? ¿Serían ellos los trágicos y no el pueblo?²⁴

En este sentido, la práctica espacial propicia la «inserción en lo real» de lo (auto)biográfico que permite «recomponer "ese misterioso nexa que une nuestro ser con la realidad»²⁵ y con la historia de España.

Aparte del centro urbano, la práctica espacial de la protagonista de *Delirio y destino* ofrece también la imagen de Madrid como un «pueblo de ciudad»,²⁶ como una ciudad plenamente inserta en una región geográfica igualmente reconocible:

Madrid tiene de todo, aunque no lo parezca; tiene un paisaje norteño siempre verde, sus umbrías por el Manzanares y la carretera de Irún, la Casa de Campo; tiene el desierto al sur y al este, desde ese lado de la capital de La Mancha, porque es plano, pero no tiene viñas ni trigales; árido, desierto [...] Y era lo que más amaba de Madrid; más que su lado norte de capital de la sierra, con río y verdura, y vida actual, esta estepa, este desierto.²⁷

El paisaje de la periferia de Madrid (con lugares como el río Manzanares y la sierra de Guadarrama) aparece ligado al magisterio de Ortega y Gasset tanto en *Delirio y destino*,²⁸ como en otros escritos zambranianos.²⁹ Al mismo tiempo, supone un contraste con la visión negativa de los alrededores de Madrid que Alfonso Reyes plasmó en los textos «Manzanares y Guadarrama» y «El Manzanares» de su *Cartones de Madrid* (1917).

En segundo lugar, en el Madrid de *Delirio y destino* pueden identificarse también las representaciones del espacio (espacio concebido) de la tríada espacial de Henri Lefebvre. Las referencias a esta categoría del espacio son especialmente significativas en la descripción de la Ciudad Lineal,³⁰ que es el barrio de Madrid en el que se ubica la casona, conocida como «la Quinta»,³¹ donde transcurre buena parte de la convalecencia por tuberculosis de la protagonista en 1929:

El propósito fue, sin duda, edificar un barrio burgués, cómodo y amable, mas había quedado en algo así como una pequeña ciudad por la que había pasado alguna catástrofe, alguna revolución. Evocaban sus «Quintas» de estilo novecentista, con jardines abandonados, sus calles descuidadas, su amplitud de otro siglo, con su falta de brillo actual, a alguna ciudad rusa, cerca de Moscú [...] de modo que la «Quinta» de dos pisos apenas tenía unas cuantas habitaciones habitadas, y en el jardín se habían plantado berzas, patatas, en contraste con las frambuesas, el estanque, las enredaderas, la cochera amplia y las cuadras para los caballos. Se sentía el estilo de vida de la alta burguesía de fin de siglo sirviendo de marco a una vida diferente, un tanto «proletaria».³²

A pesar de que se trata de un espacio descrito con brevedad, la Ciudad Lineal aparece claramente retratada en su contexto histórico. Este proyecto urbanístico fue diseñado a comienzos del siglo XX por Arturo Soria, cuyo nieto participó con María Zambrano en la vida estudiantil madrileña de la época recreada en *Delirio y destino*.³³ La decadencia de la Ciudad Lineal aquí retratada refleja algunos problemas del proyecto:

It was the most ambitious effort to create a series of suburban colonies, low-cost housing and other more prestigious buildings, usually in a single-house format. As a utopian project, it was easily overcome by real state speculation.³⁴

En su calidad de proyecto urbanístico, la breve aparición de la Ciudad Lineal en *Delirio y destino* puede identificarse entonces con una representación del espacio. Concretamente se trata de un comentario sobre la desolación producida por los planes urbanísticos modernos:

La muchedumbre de los tiempos modernos es opaca, neutra, sin brillo y sin harapos. A medida que la gloria se fue extinguiendo, fue desapareciendo el andrajo, gloria de ruinas. Tampoco hay ruinas, no las había entonces en Madrid, que había ido poniéndose al día en materia de construcción y de aseo.³⁵

En el contexto mayor de la obra zambraniana, esta crítica coincide con la de textos como, por ejemplo, «Los centros de población» (1964) y «La huida de las ciudades» (1965).

Siguiendo el pensamiento de Henri Lefebvre en *La révolution urbaine* (1970), las prácticas burocráticas, intelectuales y profesionales que estructuran el diseño de estas ciudades pueden extenderse también a un modo de alienación y control ideológico de sus habitantes:

For the French philosopher, continuing Marx's radical critique [...] means emphasizing the way in which alienating forces of contemporary thought structure our built environment at the same time that this environment influences our mental processes.³⁶

De este modo, las representaciones del espacio en *Delirio y destino* están ligadas no solamente a una crítica al funcionalismo de la ciudad moderna, sino también al modo de pensamiento racional y deshumanizado que las define.

Si bien presentadas también de un modo sutil, existen otras representaciones del espacio relacionadas con el plan urbanístico de Madrid y, más específicamente, con la separación de clases socio-económicas propiciada por su diseño. Por ejemplo, una de las charlas de la protagonista frente a «la benigna cárcel de aquella

33. Cf. Zambrano, M., *Escritos autobiográficos. Delirios. Poemas (1928-1990)*. *Delirio y destino* (1952), ed. cit., pág. 606.

34. Bou, E., *Invention of Space. City, Travel and Literature*, Madrid y Frankfurt am Main, Iberoamericana y Vervuert, 2012, pág. 31.

35. Zambrano, M., *Delirio y destino*, ed. cit., pág. 966.

36. Fraser, B., *op. cit.*, pág. 24.

37. Zambrano, M., *op. cit.*, pág. 880.

38. *Ibidem*, pág. 880.

39. *Ibidem*, pág. 962.

40. Cf. Bou, E., *op. cit.*, pág. 35.

41. Johnson, R., «What María Zambrano discovered in the New World», en Cámara, Madeline, y Ortega, Luis (eds.), *María Zambrano: Between the Caribbean and the Mediterranean. A Bilingual Anthology*, Newark, Juan de la Cuesta, 2015, pág. 33.

42. Zambrano, M., *op. cit.*, pág. 1011.

43. *Ibidem*, pág. 965.

44. *Ibidem*, pág. 1012.

45. *Ibidem*, pág. 1013.

46. El texto «¡Madrid, Madrid!» (1937) ofrece un ejemplo de esta analogía: «Cuando se entra en Madrid, se tiene por primera vez la sensación de un corazón hecho ciudad. Como todos los corazones, es un misterio. Pero, al mismo tiempo, es transparente y uno va y viene como si fuese andando entre las venas de un ser infinitamente vivo», en Zambrano, M., *Obras completas*, vol. 1, ed. Jesús Moreno Sanz con la colaboración de Pedro Chacón Fuertes, Mercedes Gómez Blesa, Mariano Rodríguez González y Antolín Sánchez Cuervo, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2015, págs. 306-307.

47. Jesús Moreno Sanz se ha ocupado de este aspecto en varias ocasiones. Por ejemplo, se refiere a la «naturalidad» de la historia en su «Estudio introductorio», en Zambrano, M., *Horizonte del liberalismo*, Madrid, Morata, 1996, págs. 93-94.

48. Jesús Moreno Sanz ha reparado en el mar de Madrid en su «Estudio introductorio», en Zambrano, M., *Horizonte del liberalismo*, ed. cit., págs. 73, 76 y 89.

Dictadura tan irritante»³⁷ de Primo de Rivera tiene lugar en la Casa de las cigarreras, «corazón del casticismo madrileño»³⁸ en el barrio obrero de Lavapiés; mientras que la misma protagonista describe el barrio de Salamanca como un «barrio burgués tan alejado del suyo [...] con sus salones de té y sus escasas tiendas, sus residencias de la aristocracia moderna y de la “alta burguesía”». ³⁹ En este sentido, *Delirio y destino* concuerda con las observaciones de Corpus Barga en *Paseos por Madrid* (1926).⁴⁰

Finalmente, los espacios de representación (espacio vivido), que constituyen el tercer elemento de la tríada espacial de Henri Lefebvre, también pueden identificarse en *Delirio y destino*. Frente a los espacios del Madrid más reconocible y racionalizado de las prácticas espaciales y las representaciones del espacio, los espacios de representación corresponden a una ciudad íntima que la protagonista conceptualiza por medio de elementos como la imaginación y la tradición simbólica occidental. En varias ocasiones, estos espacios de representación ofrecen el reverso poético de las prácticas espaciales y las representaciones del espacio.

Frente a una visión analítica, rígida y abstracta del espacio, los espacios de representación en *Delirio y destino* responden al análisis más subconsciente, fluido y corporal que propone Henri Lefebvre en su *Éléments de rythmanalyse* (1992). De hecho, como señala Roberta Johnson, *Delirio y destino* presenta una visión más física de la existencia que la de las novelas filosóficas de Unamuno, Sartre y Camus, acercándose al mundo poético de *Orígenes*.⁴¹ Un caso especialmente significativo se encuentra en la corporeización de Madrid como un corazón: «en los días claros, que son los más, la ciudad se ahueca, se hace cóncava para que todos entren en ella. Y es cordial, irradia, palpita como un corazón». ⁴² Este «movimiento cordial»,⁴³ como el de un cuerpo, se ensordece en días muy tristes: «no se sentía latir el corazón» de Madrid el día en que muere Larra,⁴⁴ del mismo modo que «su corazón pasa por un colapso» el día de las ejecuciones tras la Sublevación de Jaca de 1930.⁴⁵ Más allá de *Delirio y destino*, la ciudad de Madrid aparece efectivamente asimilada a un corazón en otros textos zambranianos.⁴⁶

En esta línea de transformación imaginaria de la ciudad de Madrid, *Delirio y destino* ofrece además una conversión de los espacios urbanos en espacios naturales. En el marco del pensamiento zambraliano en general, estos espacios de representación pueden ligarse a la historia natural y el paraíso de la historia.⁴⁷ Se trata de espacios naturales que pertenecen al ámbito de la imaginación y lo poético, pues su existencia no se corresponde con la realidad urbana de la vida cotidiana (prácticas espaciales) ni los planes urbanísticos de Madrid (representaciones del espacio). El caso más singular es, sin duda, el mar de Madrid.⁴⁸

Porque Madrid, enclavado en la Meseta, en el páramo, tiene movimientos marítimos; se encrespa como las olas, se desborda y luego se embebe como el mar que parece incontenible y se recoge en sí mismo, encojiéndose de hombros; se adentra... hasta que viene otra [...] Por eso en Madrid se busca el mar en el horizonte, allá desde Rosales y también desde la Ronda de Atocha y el Paseo de Trajineros, que tienen tanto de puerto, de muelles [...] En su alma, en el alma de la ciudad, boca de mar abierta en el centro de la Península; tiene sus mareas y ahora comenzaba la alta [...] A esta la sentía ya crecer.⁴⁹

La fluidez de este espacio marino adquiere una particular significación en los parámetros teóricos de Henri Lefebvre, cuya obra contiene un número considerable de imágenes acuáticas. Por ejemplo, en *La production de l'espace* cobran especial relevancia las metáforas de la hidrodinámica,⁵⁰ al tiempo que *Introduction a la modernité* (1962) dedica su octavo preludio al mar y el agua en general. El dinamismo del elemento acuático, en el que el mar funciona como espacio de representación,⁵¹ plantea la necesidad de un espacio urbano y social menos rígido:⁵² «Ne serait-ce pas à la dynamique des fluides qu'il faille recourir? [...] Les grandes mouvements, les vastes rythmes, les grosses vagues se heurtent, interfèrent».⁵³ En estos parámetros, *Éléments de rythmanalyse* (1992) propone un método dinámico que se opone a la naturaleza divisoria y compartimentalizada del capitalismo.⁵⁴ Por extensión, el dinamismo de este espacio de representación del mar en *Delirio y destino* remite igualmente a una historia «líquida, fluida»⁵⁵ y un método de pensamiento fluido.

En el entrelazamiento de lo histórico con lo autobiográfico que se da en *Delirio y destino*, el mar de Madrid es un espacio de representación que también resulta interiorizado por la protagonista:

Y el ruido de su muchedumbre en los toros, en los cafés, como de un trozo de mar encerrado en una gruta, o bramando en el redondel, resonando contra las paredes como el mar en los huecos de los acantilados [...] El gozo de sentirse bañada en aquella atmósfera de vitalidad marina, salpicada de vez en cuando por alguna ola de la multitud.⁵⁶

En el contexto del pensamiento de Henri Lefebvre, el cuerpo es igualmente un espacio fluido: «Dans le corps et autour de lui, comme à la surface d'une eau, comme dans la masse d'un fluide, les rythmes se croisent et s'entre-croisent, se superposent, liés à l'espace».⁵⁷

Junto al mar, *Delirio y destino* ofrece otros espacios de representación que pertenecen a la naturaleza o al campo, pero que se insertan en la ciudad de Madrid y, de este modo, desafían también al urbanismo moderno. Cuando la protagonista se reincorpora a la vida urbana tras su enfermedad, las tormentas de verano sacralizan la ciudad y la hacen regresar a un estado bíblico anterior a la historia:

49. Zambrano, M., *op. cit.*, págs. 966-967.

50. Cf. Merrifield, A., *Henri Lefebvre. A Critical Introduction*, Nueva York y Londres, Routledge, 2006, pág. 105.

51. Lefebvre, H., *op. cit.*, pág. 72.

52. *Ibidem*, págs. 408, 417 y 443.

53. *Ibidem*, pág. 105.

54. Cf. Fraser, B., *op. cit.*, pág. 29; Merrifield, A., *op. cit.*, pág. 105. Por otra parte, Benjamin Fraser destaca la aplicación que Manuel Delgado Ruiz ha hecho del ritmanálisis, incluyendo la siguiente cita en su *op. cit.*, pág. 31: «repeticiones y cadencias —a un tiempo sociales y subjetivas— que pueden observarse constituyendo la vida cotidiana en la ciudad, en las que se oponen tiempos débiles y fuertes, movimiento y devenir, y cuya imagen más exacta es la que prestan las ondas y ondulaciones que pueden observarse en la superficie del mar», en Delgado Ruiz, M., *El animal público*, Barcelona, Anagrama, 1999, pág. 70.

55. Zambrano, M., *op. cit.*, pág. 932.

56. *Ibidem*, pág. 967.

57. Lefebvre, H., *op. cit.*, pág. 236.

58. Zambrano, M., *op. cit.*, págs. 932-933.

59. *Ibidem*, págs. 1003-1004.

60. *Ibidem*, pág. 858.

61. *Ibidem*, pág. 866.

62. *Ibidem*, pág. 857.

63. *Ibidem*, pág. 1047.

64. *Ibidem*, pág. 1039.

65. *Ibidem*, pág. 1043.

66. *Ibidem*, pág. 1043.

67. *Ibidem*, pág. 1043.

68. *Ibidem*, pág. 1043.

69. *Ibidem*, pág. 1044.

70. *Ibidem*, pág. 1044.

71. *Ibidem*, pág. 1044.

72. *Ibidem*, pág. 1046.

73. *Ibidem*, pág. 1044.

74. *Ibidem*, pág. 1039.

75. Zambrano, M., *op. cit.*, pág. 1043. Henri Lefebvre, por otra parte, fija su atención en los canales de Venecia: «Elle rassemble la réalité de la ville et son idéalité: la pratique, le symbolique, l'imaginaire. La représentation de l'espace (la mer à la fois dominée et évoquée) et l'espace de représentation (les courbes exquises, la jouissance affinée, la dépense somptuaire et cruelle de la richesse accumulée par tous les moyens) se renforcent mutuellement», en Lefebvre, H., *op. cit.*, págs. 89-90.

Vienen de lejos las nubes, las negras nubes avanzando lentamente; se detienen, retroceden, se las ve atravesar como pesados navíos el claro cielo [...] dejan caer su sombra sobre la tierra que, como está vacía, limpia de vegetación, recibe las sombras dibujadas, y se puede ver en la extensión tan ancha su dibujo, que es como una escritura en signos de un lenguaje universal y aún desconocido, del lenguaje que los humanos no se han puesto de acuerdo en entender y que lee cada cual a su modo; el lenguaje de su historia «natural», de su historia natural y sagrada. Así estaba la planicie llena de signos, impresa de sombras, el primer día que pudo volver a salir, pisar la tierra.⁵⁸

En ese desafío a la historia lineal, el espacio urbano puede ser devuelto también a un estado mítico. Como en la historia de Zeus y Dánae, el otoño desencadena una lluvia de oro sobre Madrid:

¿Cambia acaso la luz y el aire de una ciudad según la hora histórica? [...] En aquella hora histórica la luz de Madrid vibraba más que nunca; era ligera y carnal, se hacía presente, era un cuerpo luminoso. No es ciudad de muchos árboles, pero los que había, dorados del otoño, convertían la atmósfera de la ciudad en ascua de oro, y una lluvia de oro parecía caer sobre este oro salido de la tierra como ofrenda a la luz, como si los árboles se dorasen por amor a ella, por amor que busca semejanza.⁵⁹

Del mismo modo, frente a la idea de una ciudad contaminada e inhóspita, «el cielo implacablemente azul de Madrid»⁶⁰ baja «a abrazar la ciudad»;⁶¹ y su historia puede reescribirse con elementos del espacio natural: «El cielo azul de Madrid estaba lleno de blancas, azuladas y semidoradas nubes; de pronto habían cobrado figura; caballos, reyes antiguos, ejércitos, peleas de monstruos».⁶²

Las diversas modulaciones de los espacios de representación culminan en el episodio que recrea la proclamación de la Segunda República. El libro fecha el suceso con exactitud a las «seis y veinte de la tarde de un martes 14 de abril de 1931»,⁶³ ubicando la celebración en lugares también concretos del centro de Madrid: el paseo de la Castellana,⁶⁴ la calle de Alcalá,⁶⁵ la Puerta del Sol,⁶⁶ la plaza de La Cibeles,⁶⁷ el paseo del Prado,⁶⁸ el Palacio de Comunicaciones,⁶⁹ la plaza de Oriente,⁷⁰ la calle Mayor,⁷¹ el Ministerio de la Gobernación.⁷² Simultáneamente, sin embargo, el espacio resulta poético, mítico e incluso onírico en algún pasaje. En cuanto al mundo natural, sigue la serie de imágenes acuáticas: en la celebración aparece «un grupo de marineros con todo el aire de haber bajado de uno de esos barcos que deben surcar el mar de Madrid»;⁷³ el paseo de la Castellana es un «pequeño Sena de Asfalto»;⁷⁴ y «un automóvil negro y brillante se deslizaba lentamente, casi como una góndola por un quieto canal».⁷⁵

Del mismo modo, el centro de Madrid se convierte en el espacio para un ritual comunitario:

Y [...] aparecieron grupos [...] rodearon bien pronto a La Cibeles como en una danza ritual [...] y se distinguían las figuras formadas de hombres y mujeres, estrellas que formaban constelaciones, como si se repitiese abajo el mapa celeste, como si aquel redondel fuese el centro de la tierra que los pueblos antiguos delimitaban lo primero al hacer su ciudad, el Centro del Universo donde concentran su luz las estrellas, donde salen las almas de los muertos a mezclarse con los vivos, conector del cielo y de la tierra; de la vida y de la muerte [...] El cielo de abril dejaba caer su luz blanca, azul y blanca, hasta tocar transfigurando a la multitud.⁷⁶

La «pleamar de la historia»,⁷⁷ que ha venido fraguándose a lo largo de *Delirio y destino*, encuentra así un punto álgido en el espacio de representación constituido por el centro de Madrid durante la proclamación de la Segunda República. Entre vítores que resuenan «como una coral que entonaba todo un pueblo»,⁷⁸ el centro de Madrid se convierte en una suerte de ágora de polis griega, en el sentido que Henri Lefebvre le otorga como espacio para el ritual público.⁷⁹

Como en otros episodios jubilosos del libro, este espacio de representación funciona además como una estrategia de *Delirio y destino* para conciliar lo histórico con lo autobiográfico.⁸⁰ Así, frente al recuerdo de los días festivos de su infancia individual, que consistían en «las terribles tardes de domingo y las más terribles aún de los días de fiesta, cuando se esperaba ver al rey por alguna calle céntrica»⁸¹ y «los tétricos Carnavales»,⁸² la protagonista que está en este espacio de representación comunitario recupera el sentido de *fête* que Henri Lefebvre destaca en *Le droit à la ville* (1968).⁸³

Conclusiones

El pensamiento de Henri Lefebvre ofrece una perspectiva fértil y hasta ahora inexplorada para analizar la faceta autobiográfica del pensamiento de María Zambrano. En concreto, es posible una primera aproximación si se analiza el motivo de la ciudad en *Delirio y destino* a partir de la tríada espacial propuesta en *La producción de l'espace*: práctica espacial (espacio percibido), representaciones del espacio (espacio concebido) y espacios de representación (espacio vivido). La práctica espacial se manifiesta en la aparición de numerosos espacios concretos y reconocibles de Madrid, tanto del centro como de la periferia. Las representaciones del espacio se encuentran principalmente en algunas alusiones al proyecto urbanístico de la Ciudad Lineal, que revelan un juicio crítico sobre el racionalismo del urbanismo y del pensamiento modernos. Los espacios de representación se modulan mediante elementos del mundo imaginario y simbólico (corazón, mar, cielo), culminando en el centro de la ciudad como espacio para el ritual de la proclamación de la Segunda República.

La perspectiva novedosa que surge con el pensamiento de Henri Lefebvre permite catalogar e interpretar el espacio urbano en *Delirio*

76. Zambrano, M., *op. cit.*, págs. 1044-1046.

77. *Ibidem*, pág. 955.

78. *Ibidem*, pág. 1046.

79. Lefebvre, H., *op. cit.*, pág. 286. Henri Lefebvre se refiere también así al ágora: «Pense surtout aux villes grecques, cités polycentriques. L'agora, le temple, le stade réglaient organiquement non pas seulement la circulation des habitants, mais leur intérêts et leurs passions. La structure de la cité coïncidait presque entièrement avec sa vie [...] parce que l'Etat coïncidait avec la cité et la société civile dans une unité», en Lefebvre, H., *Introduction à la modernité*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1962, pág. 126. Para la polis griega en el pensamiento de María Zambrano, véase también Bundgård, Ana, *op. cit.*, págs. 16-17.

80. Se trata de una idea sugerida a lo largo de todo el libro: «De ahí que nada aproxime tanto como el pertenecer a una misma generación [...] un tiempo en cierto modo externo [...] y, de otro lado, lo que es casi lo contrario: el tiempo doméstico, íntimo, familiar, en el cobijo del tiempo común, en la vida en la misma madriguera [...] Los cambios históricos no se efectúan de acuerdo con un proceso legal, sino por razones vitales», en Zambrano, M., *op. cit.*, págs. 941 y 951.

81. Zambrano, M., *op. cit.*, pág. 947.

82. *Ibidem*, pág. 947.

83. «La Commune de Paris peut s'interpréter à partir des contradictions de l'espace, et non pas seulement en partant des contradictions du temps historique [...] Les ouvriers, chassés vers les quartiers et communes périphériques se réapproprièrent l'espace dont le bonapartisme et la stratégie des dirigeants les avoient exclus. Ils tentèrent d'en reprendre possession, dans une atmosphère de fête (guerrière, mais éclatante) [...]. L'espace instrumentale a d'abord permis la ségrégation généralisée, celle des groupes, celle des fonctions et des lieux», en Lefebvre, H., *Le droit à la ville*, Paris, Anthropos, 1968, págs. 168-169.

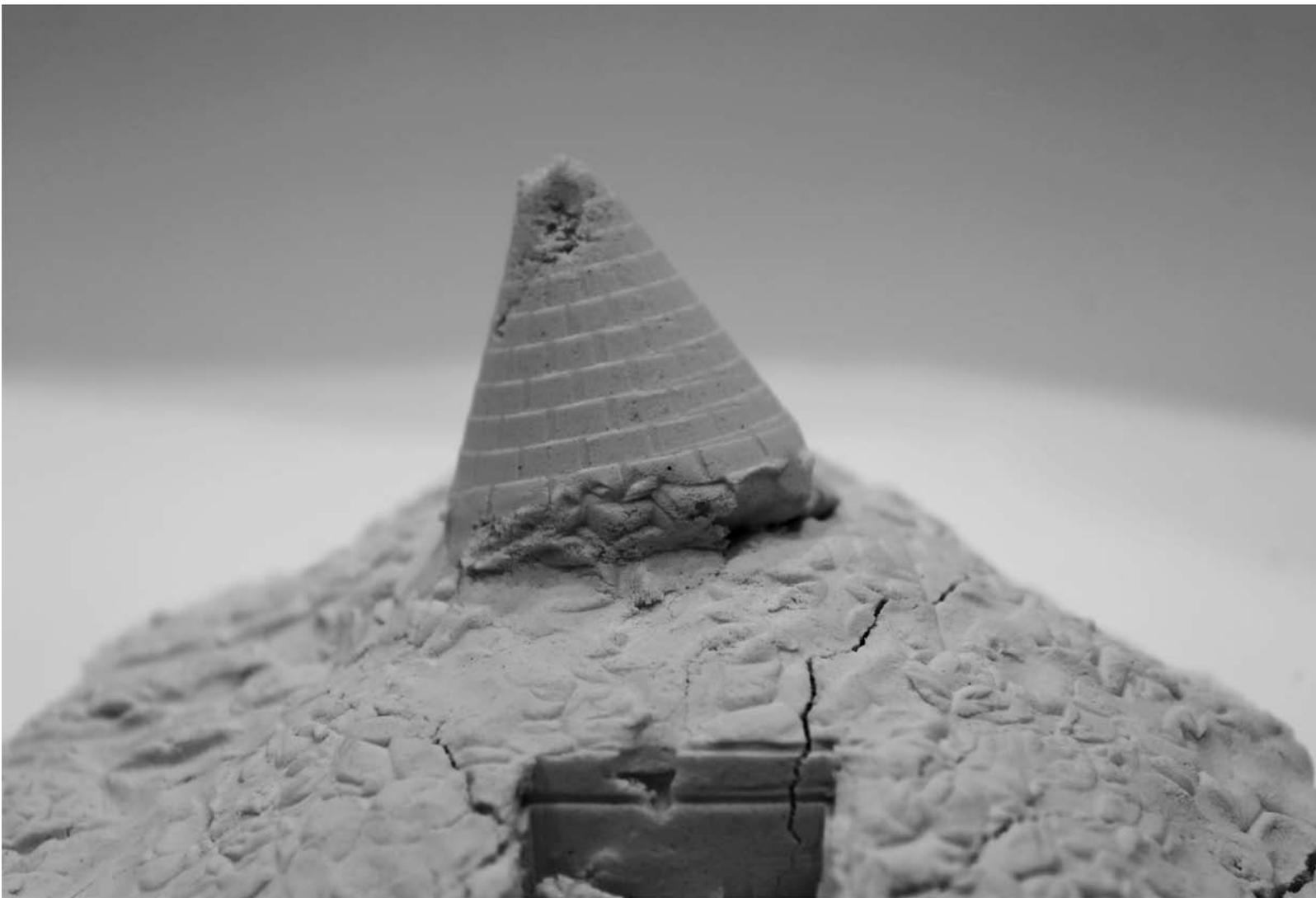
84. Zambrano, M., *Escritos autobiográficos. Delirios. Poemas (1928-1990). Delirio y destino (1952)*, ed. cit., pág. 395.

85. Zambrano, M., *op. cit.*, pág. 1044.

y *destino*, al tiempo que subraya el carácter reversible del pensamiento de María Zambrano: lo autobiográfico aparece fundido con lo histórico (e incluso, en algunos momentos, con lo filosófico), en efecto, «como en el fondo de un lago transparente».⁸⁴ En este sentido, la ciudad de Madrid se codifica mediante referentes reconocibles e históricos (especialmente en las prácticas espaciales y las representaciones del espacio), pero también, simultáneamente, mediante elementos del mundo imaginario y simbólico (especialmente en los espacios de representación). En uno de los giros propios del pensamiento zambraniano, Madrid queda en una encrucijada irresoluta: se convierte en el espacio para el cambio histórico y revolucionario de la Segunda República, pero también, paradójicamente, se aleja de su trasfondo político y temporal:

La bandera tricolor se rizaba contra el cielo azul sin una nube, de un puro azul de primavera, como un manto que envolvía a La Cibeles sin tocarla. || Mas, como haber, no había nada. No había sucedido nada allá en la Plaza de Oriente; alguien notó otra vez la presencia de aquel coche negro reluciente como una góndola, deslizándose entre la multitud.⁸⁵

En un sentido más global, la consideración del pensamiento de Henri Lefebvre permite apreciar el carácter central del espacio (no solamente del tiempo) en los escritos autobiográficos de María Zambrano. Estos parámetros críticos abren así otra vía de investigación dentro del pensamiento zambraniano, pues probablemente sería posible realizar un análisis similar de las otras ciudades que aparecen en sus textos.



Marta Negre i Judit Cantalozella. *Castells de sorra II*,
fotografia blanc i negre, 2017.

Ricardo Fernández Romero

University of St Andrews
fernandez@hotmail.com

«Let the memories begin». El álbum familiar de fotos y la autobiografía española contemporánea
«Let the Memories Begin». The Family Photo Album and Contemporary Spanish Autobiography

Resumen

El presente artículo explora las interacciones entre fotografía y escritura del yo en la autobiografía española contemporánea. A través del análisis de textos autobiográficos de Carmen Martín Gaité y Paloma Díaz-Mas se pone de manifiesto la presencia del álbum de fotos familiar como un elemento estructural al mismo tiempo que como herramienta esencial para un diálogo entre texto e imagen. Los resultados no solo trascienden los límites tradicionales de la escritura autobiográfica en España, sino que dan lugar a textos híbridos experimentales o «imagetext», según el concepto creado por W. J. T. Mitchell.

Palabras clave

Autobiografía, fotografía, álbum familiar, Carmen Martín Gaité, Paloma Díaz-Mas

Abstract

This article explores the interactions between photography and self-writing in contemporary Spanish autobiography. Through the analysis of autobiographies by Carmen Martín Gaité and Paloma Díaz-Mas, the presence of the family album is revealed as a structural device and as an essential constituent of a dialogue between image and word that transcends the boundaries of Spanish autobiographical writing towards the constitution of experimental hybrid texts, or «imagetext», according to the concept created by W. J. T. Mitchell.

Keywords

Autobiography, photography, family album, Carmen Martín Gaité, Paloma Díaz-Mas

Recepción: 4 de octubre de 2016
Aceptación: 10 de enero de 2017

Aurora n.º 18, 2017, págs. 72-85
ISSN: 1575-5045
ISSN-e: 2014-9107
DOI: 10.1344/Aurora2017.18.7

Durante el verano de 2016, The Moscow State Circus se encontraba de gira por Escocia. En la publicidad visible en los autobuses de la ciudad de Dundee, donde resido, junto a las espectaculares imágenes circenses de rigor aparecía un curioso eslogan: «Let the memories begin». Ciertamente logró llamar mi atención, no por mi afición a ese espectáculo, sino por la sorprendente invitación a almacenar el espectáculo más que a vivirlo, o a «vivirlo» de forma separada, como

escribiría Guy Debord,¹ inmediatamente mediatizado a través de la memoria; una memoria que, inevitablemente, a su vez, será una memoria visual, creada por medios electrónicos, sobre todo gracias a los ubicuos teléfonos supuestamente «inteligentes» y sus cámaras incorporadas.

La conversión en archivadores o museificadores exhibicionistas de nosotros mismos ha llegado a alcanzar, como es bien sabido, cotas de auténtico frenesí desaforado. Un botón de muestra al respecto: recientemente también aparecía en el diario *El País* un artículo medio humorístico, medio en serio, en el que un padre nos cuenta que «en los 14 meses de la niña habré hecho unos 20 gigas de fotos y vídeo, desde el parto a la primera vez que se puso de pie».² Ya no se puede detallar el número de fotos, por incontables, sino la cantidad de espacio electrónico que ocupan. El resultado paradójico es la captura total de la identidad de un ser humano y al mismo tiempo su abstracción máxima, con un peligro añadido por cuanto esta práctica desborda de inmediato el ámbito de lo privado: «Nuestros niños serán la primera generación que tendrá toda su vida en imágenes, y muchos serán vampirizados por Google Imágenes». En efecto, a través de los llamados «social media» y toda clase de repositorios en internet, estos gigantescos álbumes de fotos creados con la voluntad de recogerlo todo, desde los primeros pasos de la recién nacida, a los espectaculares gimnastas del circo ruso parecen convertir en una tarea casi imposible no solo articular una organización de la memoria que pretenden conservar, sino incluso controlar esa articulación, la propia autoría del discurso sobre sí.

Pero las páginas que siguen no van a dedicarse a los peligros o desmanes de esta manía memorialística (capaz de convivir con activas desmemorias políticas, por cierto), ni siquiera a prácticas artísticas que usan imágenes y discursos en soportes digitales para explorar prácticas de creación de identidad.³ Pretendo dar un paso atrás y examinar las colusiones y usos de la fotografía amateur, el álbum familiar y la escritura autobiográfica reciente. Se trata de explorar un mundo anterior, el anteayer de esta explosión digital, el mundo de la fotografía analógica y su presencia como herramienta que interacciona íntimamente a favor de un discurso autobiográfico renovador, hasta cierto punto (al menos dentro del ámbito en lengua castellana en España), porque ayer como hoy, muchas prácticas fotográficas, sobre todo en relación con el álbum familiar, y de escritura autobiográfica se resisten a desaparecer del todo, de modo que no debería resultar difícil trazar paralelismos que salten el espacio temporal y los textos que este artículo analiza. Las autobiografías que me van a ocupar pertenecen a Carmen Martín Gaité y Paloma Díaz-Mas, autoras consagradas, mayores o canónicas, al menos hasta cierto punto, para poder dar cuenta así de la centralidad de la fotografía en el discurso autobiográfico contemporáneo. Como veremos, ambas trascienden de forma original el carácter testimonial o ilustrativo de la fotografía.

1. Véase Debord, G., *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos, 2005.

2. Piñol, M., «El show de Truman» | 20 gigas de fotos», en *El País*, 14 de agosto de 2016. Acceso el 17 de agosto de 2016.

3. Véase al respecto *En primera persona: la autobiografía*, Sergio Rubira y Beatriz Herraéz (eds.), Madrid, Comunidad de Madrid, 2008; y Guasch, A. M., *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*, Madrid, Siruela, 2009.

4. Ramón y Cajal, S., *Recuerdos de mi vida. Tomo 1. Mi infancia y juventud*, Madrid, Imprenta de Fortanet, 1901-1915; Fernández de Córdoba, F., *Mis memorias íntimas*, Madrid, Sucesores de Rivadeneira, 1886, 1888 y 1889.

5. Podrían citarse muchas otras, pero entre las recientes destacan por su original uso del álbum fotográfico Castilla del Pino, C., *Pretérito imperfecto*, Barcelona, Tusquets, 1997, o Fernández Savater, F., *Mira por dónde. Autobiografía razonada*, Madrid, Taurus, 2003.

6. Para el análisis de la presencia de la fotografía en otros géneros literarios, véase Ansón, A., *Novelas como álbumes: fotografía y literatura*, Murcia, Mestizo, 2000.

7. García Ortiz, C., «Fotos de familia. Los álbumes y las fotografías domésticas como forma de arte popular», en Carmen García Ortiz, Cristina Sánchez-Carretero, Antonio Cea Gutiérrez (coords.), *Maneras de mirar. Lecturas antropológicas de la fotografía*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005, pág. 10.

La fotografía se hace presente desde muy temprano en la escritura autobiográfica. En la prensa del siglo XIX resulta común encontrar, a partir de las postrimerías del siglo, cuando la reproducción de la fotografía en el periódico empieza a ser factible, múltiples fragmentos autobiográficos acompañados de un retrato fotográfico. Reproducida en libro, la primera autobiografía en que la fotografía aparece de forma importante quizá sea los *Recuerdos de mi vida* (1901 y 1915) del premio Nobel Santiago Ramón y Cajal, él mismo un aficionado y pionero de la fotografía en España. Ya antes las *Memorias* del general Fernando Fernández de Córdoba constituyen el primer gran ejemplo de una autobiografía abundantemente ilustrada, si bien con cuidados grabados.⁴ De entre los mejores ejemplos en el siglo XX del uso de la fotografía no nos resistimos a citar dos de las entregas autobiográficas de Ramón Gómez de la Serna: *Mi autobiografía* (1924) y la clásica *Automoribundia* (1948).⁵ Pero mucho más significativo para el estudio de los autores contemporáneos arriba propuestos es repasar, siquiera de un vistazo, algunos elementos del desarrollo del álbum fotográfico familiar, tan cercano, en nuestra opinión, a la práctica de la escritura autobiográfica en España.⁶

La fecha de la aparición del coleccionismo de fotografías en álbumes es materia de discusión que ha analizado Rebeca Pardo Sainz en varios trabajos. Las fechas varían, pero en general, el álbum familiar es inseparable de la propia difusión de la fotografía en álbumes, lujosamente impresos, llevada a cabo por los primeros fotógrafos profesionales, como es el caso del *Pencil of Nature*, de Fox Talbot (1844-1846). Con Carmen García Ortiz podríamos decir que

[...] los álbumes familiares más antiguos se remontan a fines del siglo XIX, sobre 1880, aunque pueden contener fotos anteriores, por ejemplo, en torno a 1850 —o sea más o menos la época del daguerrotipo—, lo que quiere decir que la historia de los álbumes de familia coincide con la propia historia de la familia.⁷

Sin duda, como recuerda Pardo Sainz a partir de Michel Frizot, la aparición del fotógrafo amateur, dotado de su cámara Kodak, a partir de 1890 acelera o facilita la proliferación de la práctica del álbum familiar, que ya no necesita nutrirse solo de los retratos profesionales de las populares «cartes de visite» o pequeños retratos que la burguesía hacía circular y coleccionaba en álbumes. Lo que significa, por cierto, que los álbumes familiares también podían dejar sitio en sus páginas a retratos de celebridades y personajes históricos, convivencia que vemos replicada en tantas autobiografías.

Lo que nos interesa, sobre todo, para entender la inmediata colusión del álbum familiar y la escritura autobiográfica, es un punto en común fundamental: su organización discursiva. Los álbumes familiares no son una colección de fotos individuales:

Muy al contrario, son la plasmación más fehaciente de que la fotografía necesita de un contexto discursivo, es decir, su significación necesita ser abordada para cada ocasión y sujeto a quien se muestre la imagen fija. Así pues, como tales objetos contruidos, los álbumes no son en sí mismos casi nada, son sobre todo narrativas que deben ser comunicadas por su autor o propietario: deben ser explicados y enseñados en un acto performancial que agruparía y daría sentido total a cada una de las performances que de por sí constituyen cada una de sus fotos.⁸

La reciprocidad o sinergia entre ambos formatos de conservación de la memoria resulta enormemente fructífera: del álbum familiar la autobiografía fagocita la disposición fragmentaria en células de memoria que pueden sucederse, ligeramente agrupadas en un todo más o menos coherente, pero abierto también a la adición o intercalación de nuevas «imágenes» mentales o visuales del pasado; el álbum familiar, a su vez, adopta de la autobiografía, o comparte con ella, al menos, su constitución como un ejercicio de memoria que exige ordenación, criterio, selección, al igual que toda escritura personal retrospectiva.⁹ De hecho, como expone Pardo Sainz, es el modelo narrativo el que marca, por encima de constricciones propias del medio fotográfico «el trabajo no solo del autor de las imágenes, sino también del organizador del álbum, ambos generalmente miembros de la misma familia. Por este motivo resulta tan curioso que no haya realmente diferencias creativas entre los álbumes organizados por amateurs y los de profesionales».¹⁰ Más sorprendente aún, según la misma autora, es que no haya «una ruptura real del concepto de álbum familiar en los modelos informáticos o cibernéticos que se nos ofrecen en la actualidad».¹¹

Así pues, tanto autobiografía como fotografía encuentran en el álbum de fotos un campo de respuestas a las exigencias mutuas y complementarias de registrar y recordar el pasado personal. Como tal campo, estas autobiografías trascienden lo literario para constituir, en palabras de Julia Watson y Sidonie Smith, «interfaces», lugares donde «visual and textual modes are interwoven but also confront and mutually interrogate each other».¹² Pasemos ya a explorar esa interacción en un primer ejemplo reciente, que nos puede dar múltiples claves sobre la creativa presencia de la fotografía en la empresa autobiográfica. Así, en *Recuerdos de otra persona* (1996) Soledad Puértolas recuerda la actividad de su padre como fotógrafo aficionado y comenta una foto de su infancia, no reproducida en el libro, de este modo:

Lejos estaba yo en ese momento, mientras bajo los ojos hacia el pavimento de la Plaza del Pilar [en la foto de infancia que recupera], que esos escenarios iban a ser muy pronto sustituidos por otros y que, en mi ausencia, irían cambiando, sin pedirme permiso ni opinión. La vida es una sucesión de sustituciones. Esas eran las cosas que yo tenía que ir descubriendo y que tal vez empezaba a vislumbrar mientras paseaba por las calles de mi ciudad y mi padre nos obligaba a detener-

8. García Ortiz, C., *Maneras de mirar*, ed. cit., pág. 20.

9. Como indica Antonio Ansón, otros géneros literarios comparten esta característica «por su disposición formal en breves compartimentos» (*Novelas como álbumes*, ed. cit., pág. 97).

10. Pardo Sainz, R., «La fotografía y el álbum familiar. Del estudio del fotógrafo a la sala de exposiciones pasando por la intimidad del hogar», en *Actas del Segundo Congreso de Historia de la Fotografía*, Zarautz, Photomuseum, 2006, pág. 13.

11. *Ibidem*, pág. 6.

12. Watson, J., y Smith, S., «Mapping Women's Self-Representation at Visual/Textual Interfaces», en *Interfaces: Women, Autobiography, Image, Performance*, Julia Watson, Sidonie Smith (eds.), Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2003, pág. 21.

13. Puértolas, S., *Recuerdos de otra persona*, Barcelona, Anagrama, 1996, pág. 37.
14. Barthes, R., *Camera Lucida. Reflections on Photography*, Londres, Fontana Paperbacks, 1984, pág. 12.
15. *Ibidem*, pág. 87.
16. *Ibidem*, pág. 103.
17. *Ibidem*, pág. 55.

nos para detener el instante que luego volvía, el domingo por la tarde, en la oscuridad sombreada de rojo del laboratorio de revelado instalado en el cuarto de baño, para demostrar, como las mujeres durmientes de las estatuas [de la Plaza del Paraíso, en Zaragoza], que no todo se va, que algo permanece siempre.¹³

La fotografía provee de la prueba, la evidencia del pasado sobre el que iniciar el trabajo del recuerdo y sus desdoblamientos. En efecto, si es cierto lo que escribió Roland Barthes sobre la fotografía y su relación con el yo y la identidad, «Photography is the advent of myself as other: a cunning dissociation of consciousness from identity»,¹⁴ podemos entender cómo autobiografía y fotografía se corresponden, pues esta aporta los personajes de la escena autobiográfica primordial: el yo frente a sí mismo. En otras palabras, la imagen impresa, ese yo distante en el tiempo y en el espacio con relación al momento de la escritura, traduce las condiciones de ese diálogo del yo consigo mismo: familiaridad y distancia, ruptura y continuidad paradójicamente entrelazadas. Por un lado a adulto y niño les separa el tiempo y la experiencia de la vida ganada («lejos estaba yo»), pero por otro, como muestra ese cambio del tiempo verbal al presente («mientras bajo los ojos») y al imperfecto para expresar un futuro en el pasado («tal vez empezaba a vislumbrar»), se busca en la foto, en la muda superficie de la imagen, una continuidad, el principio del descubrimiento de la lección aprendida sobre la transitoriedad de la vida. A la autobiografía se le puede aplicar, ciertamente en este fragmento de Soledad Puértolas, cuando menos, lo que Barthes decía de la fotografía: se trata de una «prophecy in reverse».¹⁵

La imagen es a pesar de su familiaridad un enigma, sugiere una carencia que hay que solventar:

For resemblance refers to the subject's identity, an absurd, purely legal, even penal affair; likeness gives out identity «as itself», whereas I want a subject—in Mallarmé terms— «as into itself eternity transforms it». Likeness leaves me unsatisfied and somehow skeptical.¹⁶

En cierta manera, ese «tal vez» es el modo en que Puértolas cumple ese deseo que Barthes identifica en el verso que cita de Mallarmé. Y en este sentido es en el que asumimos el conocido dictado de Barthes sobre la fotografía como un mensaje sin código: a la autobiografía acude la imagen para dar fe del pasado como tal, pero eso no es suficiente. La autobiografía necesita de memoria y la fotografía, por paradójico, por contraintuitivo que parezca, carece de ella, dice Barthes. No creemos, como también escribe el autor francés, que bloquee la memoria, o que ejerza de contra-memoria, no necesariamente, pero no es menos cierto que, de nuevo adaptando a Barthes a nuestros propósitos, la palabra añade algo que, sin embargo, está, o («tal vez», no lo olvidemos) podría estar allí.¹⁷ De hecho, quizá no sea aventurado ver en este fragmento de Puértolas cómo esta plusvalía de sentido, la transitoriedad de la vida, se adscribe a la

fotografía ya no como producto, sino como proceso de experiencia de la realidad. Así, la fotografía se entiende como aprendizaje de la separación (toma de la imagen) y esperanza del reencuentro con el pasado (revelado). Se trata de una experiencia fácilmente identificable con el proceso de escritura autobiográfica. En este sentido, también a propósito de la afición fotográfica de su padre, Paloma Díaz-Mas escribe:

Cada imagen era una historia que mi padre me contaba sin palabras, como quien cuenta un cuento; pero el cuento más hermoso era, precisamente, ver cómo la historia iba surgiendo sobre el papel: exactamente igual que cuando escribimos.¹⁸

Estos dos ejemplos, en mi opinión, ejemplifican el papel de la fotografía en la escritura autobiográfica: como presencia y por tanto simultaneidad paradójica del pasado y el presente de la escritura (Puértolas) y en íntima relación con lo anterior, como figuración del trabajo de la escritura de la memoria (Díaz-Mas).

Ahora, sin olvidar lo expuesto, ya es posible pasar a los análisis prometidos. En primer lugar, merece atención un clásico contemporáneo de la autobiografía como *Pretérito imperfecto* (1997) de Carlos Castilla del Pino. En realidad, no me detendré en este texto, a pesar de su valor indudable, más que lo justo, en cuanto muestra del modo clásico de integrar la fotografía en la autobiografía. Merece atención, aunque solo sea por destacar una práctica común, el fotomontaje de cubierta y contracubierta, al menos en la edición que manejamos. Dicho fotomontaje nos muestra al adulto escritor, en una imagen de 1996, cercana a las fechas de la escritura y publicación, vestido con su bata de profesional de la medicina, rodeado de sus libros en la biblioteca, y tras él, como incorporado a un cuadro, integrado en los estantes de esa biblioteca, la imagen del adolescente Castilla del Pino en 1938, igualmente ataviado. La significación del fotomontaje resulta evidente: contigüidad de la identidad, reafirmación de una vocación definidora del personaje adulto, y al mismo tiempo dramatización del proceso autobiográfico, al modo ya expuesto en el caso de la foto comentada por Soledad Puértolas: presente y pasado conviven de forma imposible en un acto de creación, de autofabulación (si bien el fotomontaje se atribuye a BM, acaso Beatriz de Moura). De este modo, el retrato no es tanto un testimonio que ratifica un referente (la existencia de Carlos Castilla del Pino), sino la necesaria codificación de la identidad para hacerla significar en ese circuito cerrado tan propio, como profecía autocumplida o profecía invertida, de la escritura autobiográfica.¹⁹ Una forma de repetición o tautología, si se quiere ver así, que no es sino una forma de conseguir un efecto de verdad, o mejor, de verosimilitud, como explicaba Michael Riffaterre, que no es sino el efecto que toda autobiografía, de un modo u otro, a pesar de tanta posmodernidad, persigue aún.²⁰ Así, el desdoblamiento presente en el fotomontaje replica el mencionado teatro de la autobiografía: el

18. Díaz-Mas, P., *Como un libro cerrado*, ed. cit., pág. 84.

19. Según Rosalind Krauss el fotomontaje para los artistas de las vanguardias de los años veinte «era considerado como un medio para hacer penetrar el sentido en el interior de una simple imagen de la realidad» (Krauss, R., «Fotografía y surrealismo», en *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, pág. 116).

20. Riffaterre, M., *Fictional Truth*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1990, pág. 20.

21. A este respecto Linda Haverty Rugg escribe: «All photographs (even Polaroids) represent past time and stand in the present as a link to the past. In that way, photographs represent the physical (or, at least, metaphorically physical) principle of reintegration in autobiography and photography: subject and object, self and other, body and voice». (Haverty Rugg, L., *Picturing Ourselves: Photography and Autobiography*, Chicago y Londres, University of Chicago Press, 1997, pág. 21).

22. Como recuerda Daniel Grojnowski, ya en 1872 el escritor Ernest Hello había usado esta metáfora en su obra *L'Homme. La Vie. La Science. L'Art* (véase Grojnowski, D., *Photographie et langage*, París, Librairie José Corti, 2002, p. 361). Un ejemplo en nuestras letras nos lo da Ramón Gómez de la Serna en este fragmento de *La sagrada cripta de Pombo*: «El espejo tiene cada vez más discos de espíritu, y el fotógrafo que hay en él no para de dar al tornillo de los cambios de plata, y lleva ya gastadas infinitud. (Este espejo obra como fotógrafo, no como aturdido cinematografiador. Él elige sus momentos, y no todo lo reproduce ni lo perpetúa)» (Gómez de la Serna, R., *La sagrada cripta de Pombo*, Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación-Visor Libros, 1999, pág. 313).

23. Mitchell define así este concepto: «composite, synthetic works (or concepts) that combine image and text» (Mitchell, W. J. T., *Picture Theory*, Chicago y Londres, University of Chicago Press, 1994, pág. 89).

24. Krauss, R., *Lo fotográfico*, ed. cit., pág. 81.

25. Martín Gaité, G., *Esperando el porvenir*, Madrid, Siruela, 1994, pág. 10.

26. Fernández, L. M., «*Esperando el porvenir*. Review», en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 21/1-2, 1996, pág. 174.

yo que escribe y el yo escrito, y lucha por cerrar, empeño ficcionalizador, la coincidencia de ambos, como un espejo que reflejara el tiempo.²¹ Y a este respecto, a pesar de que no podamos olvidar que ya nadie puede aceptar acriticamente la objetividad de la fotografía, cabe ver aquí el eco de la temprana definición de la fotografía como un espejo con memoria.²²

La ubicuidad de este tipo de estrategia nos obliga a ahorrar espacio en este trabajo para poder dedicarlo a ejemplos más aventurados, como resulta ser *Esperando el porvenir* (1994) de Carmen Martín Gaité. Esta autora, por cierto, pone en juego dos de los principales tipos de estrategias en las autobiografías con fotografías: la función estructural dentro de la serie de fotografías y el uso del pie de foto. De este modo, la obra constituye un ejemplo de hibridación de medios artísticos, o un «imagetext», según el concepto creado por W. J. T. Mitchell.²³

A propósito del pie de foto, como recuerda Rosalind Krauss, para Barthes la relación entre el texto explicativo y la fotografía no es contingente sino estructural. De hecho, según Krauss esta intrínseca relación pone en cuestión esa sensación de presencia casi automática que la fotografía crea, «porque si realmente se trata de una presencia, es una presencia muda, no mediatizada por los procesos de mediación y simbolización y organización interna propias de las artes miméticas nobles como la pintura, el dibujo y la escultura».²⁴ Sin embargo, esto no es necesariamente así, porque incluso desprovistas de esos textos explicativos el contexto de la autobiografía permite hacer «significar» a las imágenes, como en el caso de *Como un libro cerrado* (2005), de Paloma Díaz-Mas, como veremos, a no ser que la propia autobiografía se considere un gran pie de foto.

El texto de Martín Gaité sobre Ignacio Aldecoa constituye, como se ocupa de indicar su autora, una evocación «a medio camino entre el libro de memorias y el comentario por libre de unos textos muy cercanos a mi propio quehacer».²⁵ *Esperando el porvenir* reúne las conferencias dictadas por la escritora en la Fundación March con el mismo título. Las abundantes fotografías que ilustran el tomo, aun siendo una adición posterior, obviamente, resultan una meditada colección que en algunos casos logra aumentar los sentidos del texto, como veremos. La recepción crítica de esta obra destaca, precisamente en la cuidada edición, el análisis de la obra de Aldecoa y lo oportuno de su recuperación. De esos comentarios nos parece muy definidor el de Luis Miguel Fernández, que identifica en *Esperando el futuro* la correspondencia entre la estructura del libro y el entendimiento de la obra de Aldecoa por parte de Martín Gaité como «un porvenir que nunca acaba de llegar y donde tan solo la fantasía permite atisbar una salida para los múltiples naufragios, los de los personajes y el del propio Aldecoa».²⁶ El autor se basa en el arco que la obra de la autora traza: desde el primer capítulo donde brilla la esperanza intelectual que para Aldecoa, Martín Gaité, Sánchez

Ferlosio y otros supuso el nacimiento de *Revista Española*, hasta el último capítulo, donde se insiste en la posibilidad de la fantasía, el sueño, el deseo de ser otro como última y más que incierta escapatoria de una realidad miserable, descrita, por cierto, por la propia autora en el capítulo precedente.

Pero hay mucho más en esa colección de fotografías. Destaca en primer lugar su heterogeneidad y al mismo tiempo la coherencia de su presentación. Por un lado, aun imitándolo en algunos aspectos, trascienden el álbum de fotos, o los álbumes de fotos, pues parte de ellas proviene de los álbumes de Josefina Aldecoa, Mayrata O'Wisiedo y la propia Martín Gaité, pero además aparecen reproducciones de fotogramas de películas de Vittorio de Sica o García Berlanga, así como reproducciones de portadas de obras de Aldecoa, de otros autores, etc. Y al mismo tiempo, independientemente de su vario origen y de la autoría de las mismas (no acreditada, práctica desgraciadamente común), hay un evidente esfuerzo por darles una unidad. En este sentido destaca la disposición y efecto de las fotos, a la búsqueda de cierta espontaneidad y cercanía, propia del álbum familiar, como si se quisiera evitar la obvia mediación de la maquinaria editorial. Así, por ejemplo, las fotografías aparecen fuera del texto, en páginas sin numerar. Pero aún más eficaces resultan los pies de foto, pues esos textos aparecen como reproducción de una escritura a mano, presumiblemente de la autora, con correcciones y añadidos, incluso, o tachaduras.²⁷ Además, el color de la escritura a mano y el de las fotos coincide: comparten cierto color cercano al púrpura, a falta de una mejor apreciación por mi parte; es decir, las fotos parecen impresas con un filtrado o virado que se superpone a las gradaciones del blanco y negro. Aquí resulta enormemente pertinente traer de nuevo a W. J. T. Mitchell, pues en *Esperando el porvenir* esta estrategia en los pies de foto pone de manifiesto el carácter gráfico, físico, y personalísimo, añadiríamos, de toda escritura. Y en este sentido, como indica Mitchell, «writing in its physical, graphic form, is a inseparable suturing of the visual and the verbal, the «imagetext» incarnate».²⁸ Más aún, insistimos, si fotografía y escritura comparten esa tonalidad cromática.

Esta sutura de lo visual y lo verbal en *Esperando el porvenir* se extiende a numerosas interacciones, en general de carácter lúdico. Podrían dividirse, someramente, en dos categorías. Por un lado, destacaría ciertos usos de la fotografía que amplían el alcance del significado de ciertos fragmentos del cuerpo del texto, aprovechando las virtudes y ambigüedades que Barthes penosamente señalara en *Camera Lucida*. En segundo lugar, podrían identificarse ciertos usos irónicos de la fotografía y el texto que la acompaña, por cuanto estos repiten fragmentos extraídos del cuerpo del libro, re-contextualizándolos al pie de la fotografía.

En cuanto a esa primera categoría véase el fotomontaje de la página 36a, con el carácter naif de una imagen de cómic, simple, inmediata:

27. Martín Gaité, C., *Esperando el porvenir*, ed. cit., pág. 56.

28. Mitchell, W. J. T., *Picture Theory*, ed. cit., pág. 95.

29. Martín Gaité, C., *Cuentos completos y un monólogo*, Barcelona, Anagrama, 1994, pág. 157.

30. Barthes escribió: «The Photograph then becomes a bizarre medium, a new form of hallucination: false on the level of perception, true on the level of time: a temporal hallucination» (Barthes, R., *Camera Lucida*, ed. cit., pág. 115).

31. Barthes, R., *Camera Lucida*, ed. cit., pág. 103.

32. Martín Gaité, C., *Esperando el porvenir*, ed. cit., pág. 59.

una joven Carmen Martín Gaité aparece en actitud pensativa, teñida de leve humorismo, sin embargo, junto a la figura de un pato. Sobre la joven vuela en un globo de tebeo, o de fotonovela, el retrato de Ignacio Aldecoa. Bajo la foto el dibujo de un cuaderno abierto y una pluma estilográfica completan el collage. El significado está claro: la autora piensa en Aldecoa y el contenido de su pensamiento puede leerse, transcrito en el cuaderno dibujado: «Muchas veces he acompañado a mis amigos, innumerables veces». Esas palabras aparecen en el cuerpo del texto unas páginas antes (34) como parte de una cita que, a su vez, retoma un fragmento de «La mujer de cera», un cuento de la autora.²⁹

El lector acude aquí al espectáculo de la ambigua habilidad de la fotografía, con su ilusión de transparencia y objetividad, de ventana que deja ver a su través, sin llamar la atención sobre sí. En efecto, el fotomontaje hace convivir diferentes tiempos, actualiza, sin mediación aparente, el pasado y lo funde en el presente, en una inmediatez que borra la distancia entre escritura y lectura, haciendo de múltiples tiempos que conviven en este fotomontaje uno solo. Tres o más tiempos coinciden: el del pensamiento, el de los múltiples actos de escritura (la del cuento, la de conversión en libro de las conferencias, la del pie de foto...), el de la publicación del cuento y el de este libro de memorias que lo repite, etc. Acaso el humor de la composición sea el responsable de todo este paradójico ilusionismo, o alucinación temporal,³⁰ como si así fuese posible no llamar la atención sobre la artificiosidad de esta combinación de diferentes momentos, diferentes contextos, diferentes materiales gráficos. Precisamente, acaso por este desdoblamiento múltiple de tiempos y textos, al modo que sugiere Krauss, la realidad se ha hecho signo, y la materialidad del mismo desaparece al servicio de esta metáfora literario-visual, simulacro, al cabo, de un momento de vida haciéndose para siempre, «as into itself eternity transforms it».³¹

Y en cuanto a esa segunda forma de interacción de fotografía y texto que mencionaba más arriba, acudo a un par de ejemplos. Así, en la página 56b, nos encontramos con un fotograma de la película *Muerte de un ciclista*. El pie de foto dice: «También se protesta mejor al raso que bajo techado. Una manifestación estudiantil captada por la cámara de Bardem en *Muerte de un ciclista* (1955)». La frase está entresacada de la página 59, de un comentario acerca de esa dialéctica de lo cerrado y abierto con la que Martín Gaité quiere caracterizar la narrativa de Aldecoa:

La vastedad del mundo a que alude la fábula [tomada de Kafka], cuando despliega ante nosotros caminos aún no cercados, se corresponde con un abandono confiado al presente. Y en los cuentos de Aldecoa esta vivencia consoladora suele producirse más al raso que bajo techado. Mediante la descripción de un paisaje o la referencia a olores, colores y luces que llegan a los sentidos desde la naturaleza, se transmite el mensaje poético de lo abierto.³²

He aquí entonces cómo esa salida poética se reconfigura en un contexto político. Y aquí aparece cierta ambigüedad teñida de ironía. Acaso Carmen Martín Gaité apunte a una carencia o ausencia en los textos de Aldecoa, o a una imposibilidad: el camino de lo político también era un camino cerrado durante el franquismo y de difícil representación en lo literario, por añadidura. Y precisamente al hilo de esa celebración de la naturaleza, la escritora contrapuntea, con una pequeña y humorística pulla, esa idealización del campo. Así, en la página 66a aparece un fotograma de una famosa película de García Berlanga, con este pie: «Aquello era distinto, se estaba en el campo». (Fotograma con paracaídas de la película *Bienvenido Mister Marshall*, 1952)». La frase proviene de un cuento de Aldecoa, «Los hombres del amanecer».³³ El paracaídas, sujeto a la trasera de un tractor, recuerda la progresiva mecanización del campo, en contraste con esa visión de Aldecoa. O acaso la escritora abunda en esa dialéctica de lo abierto y lo cerrado y nos pone ante otra imposible salida: ni siquiera el campo puede cumplir esa promesa consoladora.

Acabo este repaso de *Esperando el porvenir* con un último ejemplo, esta vez a partir de ecos y resonancias que comunican y unen las diversas partes del texto, de nuevo al servicio de ese tema de la progresiva angostura de la vida, tanto de los personajes de los cuentos de Aldecoa, como del propio autor. Así, la autora repasa las características de los tipos de niños y ancianos creados por Aldecoa, los personajes que más le llaman la atención:

El protagonista infantil es siempre emocionante y sugestivo desde un punto de vista literario en cuanto está animado por inquietudes precursoras ya de ese umbral que le separa de la adolescencia [...] acabaría decidiéndome por el titulado «Y aquí un poco de humo», donde el crecimiento de Andrés, un niño de clase media, se hace coincidir con su conquista apasionada y solitaria de la letra impresa.³⁴

Como en eco a estas palabras aparece enseguida la foto del niño Aldecoa. Y a su vez, en agudo contraste, en el otro lado de la página o del álbum³⁵ vemos la fotografía de dos ancianas, una posible ilustración de «La galería memorable de los viejos creados por Ignacio Aldecoa».³⁶ Pero el pie de esta fotografía es el siguiente: «¡Ay de mí! —se dijo el ratón—, el mundo se me vuelve cada día más angosto.» Dos viejas toman el sol en el poblado de chabolas El pozo del tío Raimundo». Ese ratón pertenece a aquella fábula de Kafka que la autora recordaba páginas atrás.³⁷ Martín Gaité pues parece anudar, mediante estos ecos, una de las tesis del libro a la sombra de la muerte que finalmente cerrará prematuramente el mundo de Aldecoa. O en otras palabras: esperanza (futuro) y muerte entrelazadas en la obra y a la vida de Aldecoa en infausto alfa y omega, caras inseparables de la misma moneda. Y, sin embargo, queda la memoria, el legado de este libro.

33. Aldecoa, I., «Los hombres del amanecer», en *Cuentos completos*, 1, Madrid, Alianza, 1973, pág. 45.

34. *Ibidem*, pág. 74.

35. *Ibidem*, págs. 76a y 76b.

36. *Ibidem*, pág. 75.

37. *Ibidem*, pág. 59.

38. Bruner, J., «Figurative Fiction: Verbal and Visual Intertextuality in Paloma Díaz-Mas's *El sueño de Venecia*», en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 27/2, 2002, pág. 356.

39. Díaz-Mas, P., *Como un libro cerrado*, Barcelona, Anagrama, 2005, pág. 9.

40. *Ibidem*, pág. 12.

El último texto que va a ocupar estas páginas es el relato de infancia y adolescencia de Paloma Díaz-Mas, *Como un libro cerrado* (2005). De todos los examinados hasta ahora es en el que probablemente la foto desempeña una función central, hasta el punto de que podría considerarse el álbum de fotos del que provienen las que ilustran esta autobiografía su intertexto. Hay un precedente de intertextualidad visual en la propia obra de la autora, como ha mostrado el análisis que de *El sueño de Venecia* (1992) ha llevado a cabo Jeffrey Bruner. Sin embargo, existen algunas diferencias. Así, si para Bruner el imaginado cuadro que protagoniza la citada novela de Díaz-Mas es su homólogo estructural,³⁸ el auténtico álbum de fotos que ilustra *Como un libro cerrado* solo lo sería de una forma parcial, al menos en cuanto el lector no puede tener acceso al mismo por completo, sino tan solo a la selección de fotos que la autora ha considerado para su autobiografía. Pero en cualquier caso, la conexión entre imágenes y texto resulta evidente y profunda, propia de un original «imagetext», por seguir a W. J. T. Mitchell de nuevo.

En esta autobiografía de Díaz-Mas las imágenes sí aparecen acreditadas, a nombre de su padre, Antonio Díaz Hurtado de Mendoza, un buen aficionado, por lo que puede juzgarse. Las fotos, en blanco y negro, retratan a la niña Díaz-Mas, acompañada ocasionalmente de sus padres. En algunas ocasiones aparecen agrupadas en serie, como es el caso de los capítulos «Primera escritura» (tres fotos), «Primera lectura» (una foto encabeza el capítulo y de la misma serie 4 fotos lo cierran), y tras el capítulo final «La muerte llega». Estas fotos serias se ordenan de arriba abajo, desplazadas a izquierda y derecha del eje central de la página. Se diría que las imágenes de estas series han sido tomadas con apenas segundos de intervalo entre una y otra, como si fueran fotogramas de una película.

Las fotografías, como se verá, son centrales en este proyecto autobiográfico. Así lo define la autora: «Son recuerdos de infancia, pero recuerdos literarios: cómo uno se empieza a hacer escritor incluso antes de aprender las primeras letras».³⁹ Se trata de un proceso doble, en cierto modo: la memoria del encuentro de la literatura y la literaturización (re-creación o ficcionalización, si se quiere) de la memoria. Pero ese encuentro con la escritura no es sino un segundo paso al que precede un encuentro más radical, profundo, el de la creación pura, utópica acaso, previa a todo medio de expresión, a toda mediación material del acto artístico: «Me enseñaron a racionalizar el proceso de la escritura, desarraigando para siempre aquella convicción de que escribir es algo mágico, que el texto brota solo como puede nacer una planta u ondularse el mar con un soplo de viento».⁴⁰ Siguen tres fotos en zigzag, sus bordes se tocan, superponiéndose ligeramente. Es la secuencia de la niña Díaz-Mas, rodeada de muñecas y jugando. Pero en la última foto parece mirar a ninguna parte, como envuelta en su propia ensoñación, y se lleva la mano a la sien, o al extremo de la ceja, como si estuviera pensando, imaginando, «escribiendo». Es decir, la foto acude aquí como la

metáfora del proceso creador, entendido como acto creador en el que la imaginación del producto artístico y su realización son simultáneos, no mediados materialmente, como un acto automático y casi, paradójicamente impersonal. Pero la imagen es mucho más que una metáfora: «vemos» el acto creador, «sucede» en la niña y ante nosotros, los lectores. La fotografía lo transmite, «sin más», nos deja «asomarnos», testigos privilegiados. Late aquí una concepción de la fotografía tan antigua como ella misma, caracterizada por François Brunet como «arte sin arte», como reflejo meramente técnico de una realidad dada.⁴¹ Y precisamente por esto, por mucho que esta concepción de la transparencia y objetividad de la fotografía haya sido desmentida por la crítica y los fotógrafos mismos, la fotografía da «presencia», marchamo de «realidad» a la metáfora en tanto que re-creación de esos momentos.⁴² Gracias a su ilusionismo, a su capacidad para crear una alucinación temporal, estas fotografías se convierten en archivo y actualización de esos momentos creadores: nuevamente, los lectores asistimos al (¿imposible?) «acto creador» de la proto-escritora. Como metáfora la fotografía sería sustitución, pero como huella química, una fantasmagórica presencia del pasado.

Ese doble movimiento, archivo y actualización, tan contradictorio, resuelve, precisamente, la división de una secuencia temporal coherente en una serie de instantes separados. La singularización de cada momento y la continuidad de los mismos narrativizan y fijan (monumentalizan) el evento en el tiempo. Cobran pleno sentido aquí las palabras ya citadas de Díaz-Mas a propósito de la afición y práctica de la fotografía de su padre: «Cada imagen era una historia que mi padre me contaba sin palabras, como quien cuenta un cuento; pero el cuento más hermoso era, precisamente, ver cómo la historia iba surgiendo sobre el papel: exactamente igual que cuando escribimos».⁴³ La autora emula al fotógrafo, envuelve con sus palabras las fotografías de su padre para hacer «pasar de nuevo» ese núcleo de su infancia, su «ser destinado al arte», si se me permite tan altisonante expresión. Y de paso mostrar el vínculo con su padre como creadores ambos.

Que esto es así lo confirma, en mi opinión, otra secuencia de fotografías muy cercana a la descrita. De nuevo se trata de una escena en la que la niña es protagonista de un acto de creación anterior a la palabra, un grado cero de la creatividad y la literatura, previo a la escritura y la lectura, sin casi mediaciones, espontáneo y totalmente libre (aparentemente). La niña parece leer un tebeo, pero hay mucho más, según la adulta escritora, puesto que la fotografía tanto resume el proceso de creación (no mediatizado e inmediato) como lo re-crea:

Así que la aparente lectora no es tal: es una fabuladora que se narra a sí misma las historias que inventa, basándose en las viñetas que mira. Antes de poder leer la niña imagina sus historias y se las cuenta a una

41. «Art pour tous, parce qu'art sans art», escribe Brunet. «Définition indissolublement logique, au sens où elle vise à travers l'image daguerrienne l'idéalité a-technique et l'exactitude "mathématique" d'un "fac'simile" de la nature produit par la "puissance de la lumière", et politique, en celle qu'elle postule l'égalité de tous devant un nouvel ordre de la représentation d'où le savoir-faire se trouve axiomatiquement exclu: "Chacun se pourra s'en servir"» (Brunet, F., *La naissance de l'idée de photographie*, ed. cit., pág. 90). De ese «Chacun se pourra s'en servir» quizá derive ese automatismo que conecta la imagen fotográfica y la literatura en Díaz-Mas, en cuanto traslaciones no mediadas de la fuerza creadora.

42. Probablemente nadie en el ámbito español ha explorado esto con más insistencia, desde la reflexión crítica y la creación artística, como el fotógrafo Joan Fontcuberta. Así, en *El beso de Judas* escribe: «Todavía hoy, tanto en los dominios de lo cotidiano como en el contexto estricto de la creación artística, la fotografía aparece como una tecnología al servicio de la verdad. La cámara testimonia aquello que ha sucedido [...]. Pero esto es solo una apariencia; es una convención que a fuerza de ser aceptada sin paliativos termina por fijarse en nuestra conciencia» (Fontcuberta, J., *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007, pág. 17).

43. Díaz-Mas, P., *Como un libro cerrado*, ed. cit., pág. 84.

44. *Ibidem*, pág. 18.

45. Zambrano, M., *Filosofía y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, pág. 21.

46. Díaz-Mas, P., *Como un libro cerrado*, ed. cit., pág. 109.

47. Como escribe Rosalind Krauss, a propósito de las prácticas surrealistas, «el fragmento que el encuadre enmarca es un ejemplo de la naturaleza-en-tanto-que-representación, un ejemplo de la naturaleza-en-tanto-que-signo» (Krauss, R., *Lo fotográfico*, ed. cit., pág. 124).

48. Díaz-Mas, P., *Como un libro cerrado*, ed. cit., pág. 22.

49. *Ibidem*, pág. 33.

muñeca inexpresiva; lo hace con tanta dedicación que ni siquiera se da cuenta de que el ojo de la cámara la mira y guarda memoria de aquel primer acto de creación.⁴⁴

La asunción de la fotografía como herramienta y homólogo estructural de su propio proyecto artístico, al menos en *Como un libro cerrado*, conlleva la aceptación también del ambiguo juego de la fotografía: la necesidad del establecimiento de una cesura en la realidad para poder relacionarse con ella «íntimamente». En otras palabras, si, como escribía María Zambrano, «toda palabra requiere un alejamiento de la realidad a la que se refiere»,⁴⁵ la cámara fotográfica parece el dispositivo encarnado de esta operación literaria:

El mundo es distinto a través del objetivo y no hay mejor ejercicio para un escritor —aunque sea, como era yo entonces, un escritor que aún no escribe— que el de mirar las cosas con otros ojos; o, mejor aún, mirarlas varias veces a través del ojo de la cámara, hasta que descubrimos su secreto: la posición, el detalle o la composición en que las cosas se revelan no como meros objetos, sino como sujetos que tienen muchas cosas que contarnos.⁴⁶

Ese mirar «objetivador» (y reificador) se extiende a sí misma. Ciertamente, en este sentido son literarias sus memorias: como los «relatos» de las cosas, este texto es el resultado de mirarse a sí misma a través de esas imágenes, para lograr narrarse.⁴⁷ En realidad, milagros de la autobiografía, siempre había sido así: «Solía disfrazarme yo, convirtiéndome en personaje de mí misma; a veces mi madre me vestía de dama antigua y me maquillaba un poquito y me pintaba los labios para que mi padre me hiciese una fotografía».⁴⁸ Incluso sus primeras lecturas infantiles, los cómics, los viejos tebeos, refuerzan esa relación con la realidad a partir de su separación en imágenes, en ficción: «Iba fraguando en mí un universo imaginario, un mundo en el que las ideas se presentaban con imágenes, un mundo en que las cosas no eran lo que eran sino lo que representaban. Un mundo de ficción».⁴⁹ No sorprende entonces, acaso, que la autobiografía se cierre no con la ilustración de la joven que acaba de publicar su primer libro sino, en relación simétrica con el inicio, con una nueva serie de fotografías de la niña Díaz-Mas jugando. En la última de las cuatro fotos de la serie la niña aparece acompañada por su madre (al igual que en la fotografía de portada del libro) y esta vez sí mira a la cámara, al ojo del padre fotógrafo. De esta manera, después de recordar en el último capítulo que la publicación de ese primer libro de cuentos coincide en el tiempo con la muerte de su padre, convoca a este en el final del libro, recupera su mirada y junto a su madre, restituye una unidad proyectada sobre el lector, que en el lugar del padre reactualiza el momento de la felicidad y el juego infantil, al mismo tiempo que señala la ausencia del padre, una mirada sin cuerpo. Situada fuera del cuerpo del texto, sin comentario o pie de foto, sin relación directa con el capítulo final, la última serie de fotos y la última fotografía en particular parecen aspirar a una singular signifi-

cación: como momento de vida detenido, pero también recordatorio de la muerte. No en vano en ese último capítulo recuerda su estupefacción ante la muerte a pesar de habersele inculcado desde niña la conciencia de la fugacidad de la existencia y que, por tanto, «no conviene poner un exceso de ilusiones en un vaso tan frágil como es la vida. La emoción y la pasión, si acaso, están en el momento de escribir».⁵⁰ Ambas significaciones pueden ser convocadas en ese lugar fantasmal, casi fuera del libro, donde la mirada del padre y a través de él, como si lo reviviera, la del lector-espectador, confluyen sobre una niña que juega, emocionada, que será escritora (acaso ya lo sea, porque estas imágenes son el eco de esa niña que juega, imagina y crea) y que convoca en este acto creador —la alucinación temporal, de nuevo— la mirada creadora de su padre (que va a morir) y su propio acto de auto-creación en este presente donde la mirada de la niña del pasado nos interpela desde la página donde la ha colocado la escritora adulta para que la aceptemos. La autora nos interpela para que asumamos, a través del ojo impertérrito de la cámara, no solo un punto de vista, sino una posición en el tiempo, tan imposible como no menos literaria: la de una contemporaneidad que nos literaturiza también.

De esta manera, la escritura autobiográfica de Díaz-Mas, como en mayor o menor medida la de Martín Gaité, pretende actualizar la memoria, poner en circulación el pasado, con la ilusión, vana o no, ficcionalizadora o creadora, de hacer que empiece la memoria de forma inmediata, como sugería la publicidad de ese circo ruso. Pero estas autoras, y tantos otros y otras aquí no tratados, se resisten a perder las riendas de la memoria, y a pesar de las ambigüedades de la figuración de la vida personal en imágenes, verbales y gráficas, no han renunciado a una posible ordenación, un discurso. Precisamente, este es uno de los desafíos con el que se enfrentan artistas y creadores e incluso usuarios de los medios sociales de hoy, porque, como se señalaba al inicio, la pulsión autobiográfica, o autorrepresentacional es tan inevitable como omnipresente en el día a día.

50. *Ibidem*, pág. 213.

Julieta LizaolaUniversidad Nacional Autónoma de México
Julieta.lizaola@gmail.com*Las categorías de lo sagrado y lo divino
en María Zambrano*
*The Sacred and the Divine in Maria
Zambrano***Resumen****Abstract**Recepción: 26 de septiembre de 2016
Aceptación: 10 de enero de 2017Aurora n.º 18, 2017, págs. 86-95
ISSN: 1575-5045
ISSN-e: 2014-9107
DOI: 10.1344/Aurora2017.18.8

El texto intenta aproximarse y amplificar uno de los puntos más importantes de la obra de María Zambrano: la articulación entre lo sagrado y lo divino. La observación de la destrucción de la sociedad europea, incluida la española, en la primera parte del siglo xx la llevó a considerarlas necesarias para presentar nuevas formas de cuestionar la realidad. La búsqueda de nuevas explicaciones dará lugar a una reflexión en torno a una cuestión inevitable dentro de los mecanismos internos de su pensamiento, esto es, la relación entre el hombre y lo divino como fuente de entornos culturales fundamentales.

This paper aims to approach and amplify one of the most important points of Maria Zambrano's work: the articulation between what is sacred and what is divine. The observation of the destruction of European society, including Spanish society, in the first part of the twentieth century, pushed her to consider them as necessary to present new ways of questioning reality. The search for new explanations would lead to a reflection regarding an unavoidable issue within the inner workings of her thought: the relationship between humans and the divine as a source of fundamental cultural contexts.

Palabras clave**Keywords**

Sagrado, divino, profano

Sacred, divine, profane

El hombre no soporta sino por breves instantes lo divino.

HÖLDERLIN

I

Ubicar el dintel sagrado que delimita el mundo de los dioses y el mundo de los hombres ha sido fundamental para la vida humana. Haber delineado esa frontera ha sido la expresión de que el signo y el símbolo nos cobijan en un sustancial universo cultural. Somos seres simbólicos y nuestro destino es movernos dentro de sus sentidos y orientaciones.

Reflexionar sobre las categorías de lo sagrado y lo profano implica ya una mención que encierra en sí la afirmación de que el mundo se ha

separado en dos ámbitos fundamentales: el del ser humano y *el otro*, aquel que corresponde a la parte del mundo que se nos presenta como un enorme misterio, inefable, insondable, indefinible, pero que está esencial y fundamentalmente presente. Este deslinde entre uno y otro muestra una enorme conquista cultural, esto es: que el hombre haya alcanzado a otorgar presencia e interacción a lo sagrado a través de su trato con lo divino.

Hay que plantear que en el pensamiento de Zambrano hay una diferencia sustancial entre lo sagrado y lo divino, que no deben ser entendidos como sinónimos. Lo sagrado es el fondo insondable para el hombre, el *apeiron* de Anaximandro; lo divino, en sus diferentes formas de expresión, se nos muestra en la diversidad de divinidades que han ayudado al ser humano a construirse y a fundar culturas, a encontrar el centro del mundo, a orientarse en él, a levantar ciudades, a seguir ritos que sostienen el orden inaugurado y dan permanencia a una forma de entender la vida humana y, especialmente, a encontrar su lugar en el cosmos. Cada cultura, señala la pensadora española, ha existido sobre dos fundamentos: el primero, el haber encontrado el rostro de sus dioses, aunque existan algunos que se caracterizan por no tenerlo y esta sea una de las formas de encontrarlos; el segundo, de igual relevancia, cuando los hombres han ofrecido resistencia frente a ellos. Esto último hay que entenderlo desde la idea de que la vida humana, para poder ser, no puede estar subsumida por la presencia divina, requiere de un espacio y un tiempo propios. Es aquí donde lo profano alcanza su punto medular; solo desde la separación de lo que es y corresponde al *otro* fundamental, al *otro* radicalmente heterogéneo, es decir, radicalmente diferente al hombre, se puede edificar la vida humana. Es la alteridad, entonces, la que hace posible la diferenciación y construcción del ser del hombre; si no realizáramos este proceso continuo, incesante, no alcanzaríamos a saber de nosotros. Somos, según esta proposición, gracias a nuestro trato con los dioses.

Una cultura depende de la calidad de sus divinidades, afirma la autora.¹ Por lo que aquí radica la importancia ineludible del mundo profano, del espacio que el hombre se ha ido proporcionando para poder ser hombre, del espacio y el tiempo que requiere para realizar las actividades propias de los hombres. Por lo cual, los rituales y las liturgias han adquirido un lugar fundamental, ya que es gracias a ellos como se estructura la articulación entre ambos ámbitos, es decir, la posibilidad de coexistencia del espacio-tiempo sagrado y el espacio-tiempo humano. Gracias a esto se puede afirmar que el hombre no puede vivir si no es en continua alternancia: tiempo para el hombre y tiempo para las divinidades, espacios sagrados y espacios profanos, tiempos y espacios festivos que rompen el orden de la vida profana para permitir por breves momentos, como bien lo ha dicho Hölderlin, la presencia divina y a través de ella presentir y experimentar lo sagrado.

1. Zambrano, M., *El hombre y lo divino*, Madrid, Siruela, 1992, pág. 27.

2. Cf. Eliade, M., *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Labor, 1980.

3. Zambrano, M., *El hombre y lo divino*, ed. cit., pág. 70.

Cabe subrayar que Zambrano, con anterioridad a las aportaciones de Eliade,² nos muestra la importancia no de dos sino de tres categorías para acceder al análisis de las relaciones entre el hombre y lo sagrado: lo sagrado, lo divino y lo profano. Esta diferencia permite observar que el ámbito de lo sagrado no se muestra en su totalidad en cada deidad, sino que cada deidad permite un acceso a lo sagrado, a una forma de entrar en contacto con ese ámbito fundamental desde el cual podemos construirnos como sociedades y como personas.

En la obra de la filósofa española encontramos, primordialmente, el reconocimiento claro de la relevancia de la religiosidad en la germinación de toda cultura y en la conformación social que esta genera. En sus reflexiones guarda un papel central el reconocimiento de esa actividad humana esencial que da inicio a toda relación con el mundo, y admite que pasados los siglos esta relevancia religiosa se ha ido transformando en Occidente, por lo que el reconocimiento de sus rasgos nucleares es fundamental para comprender nuevas conformaciones culturales. La religiosidad, desde esta perspectiva, es parte constitutiva de lo que implica ser hombres: es nítidamente nuestra primera raíz en el mundo. Su propio despliegue ha exigido la aparición paulatina tanto de diferentes deidades como de sus particulares rituales y liturgias; ha desarrollado poéticas del mundo donde se pretende esclarecer las fronteras entre los dioses y el hombre. Solo desde ahí, desde los sentimientos y acciones que genera la religiosidad, pudieron desprenderse las narraciones mitopoéticas, los mitos del origen y su transmisión poética: los primeros cantos, las primeras liturgias, hasta llegar a la palabra escrita. Por ello, en el planteamiento teórico de Zambrano, religión y poesía son los ríos subterráneos de los que abreva la filosofía, la cual aparecerá en un periodo muy posterior pero, hay que subrayarlo, brota de la misma semilla, es decir, de las necesidades ineludibles del alma humana. La vinculación entre filosofía y religión es algo íntimo, que, si no fuera por el correr de los siglos y lo que ellos nos han traído, no podríamos comprender como algo separado y menos aún distinto.

II

Un punto fundamental para el naciente pensamiento griego fue el gran descubrimiento de la filosofía: la contemplación del abismo del ser, situado más allá de todo ser sensible, al que Anaximandro bautizó como *apeiron*: lugar «que es pura palpitación, germinación inagotable».³ La filosofía conduce al pensamiento hasta la delimitación del *apeiron* y da lugar a los rituales ya signados, constreñidos a un espacio y a un tiempo cada vez más específico, de forma que el pensamiento filosófico va tomando el lugar de la orientación y el sentido, hasta que su afán de abarcar la totalidad, algo ya manifiesto en su autoconcepción como pensamiento moderno, lo acercará a la paradoja del absoluto y la nada.

La creciente necesidad del hombre occidental de tiempo y de espacio profano conduce al pensamiento a considerar que es posible un mundo humano sin presencia de divinidades y por lo mismo sin necesidad de mantener una relación con lo sagrado, ámbito del cual es arrancada toda realidad, cuestión paradójica ya que de ahí surge toda elaboración humana. Zambrano plantea que esta fase de edificación ha dado a luz a una razón soberbia, que le hace considerar que no necesita para su actuar de otros elementos, como los que hemos señalado arriba: la poesía y las diversas formas de expresión de la religiosidad, que le hace imaginar que no debe conocimiento alguno a la musicalidad, al ritmo, a las formas, a los colores, a la luz, a los elementos que pueblan el mundo asequible a la mirada humana. Tampoco se considera en deuda con los sentimientos de delirio, desorientación e incluso terror originario, ni con los de la gracia o ciertas formas de plenitud, reencuentro o reconciliación. En suma, su perspectiva de hacer tan solo real lo racional ha logrado, por un lado, conformar el mundo como objetivación de la razón y, por otro, ha condenado a la exclusión y a la negación a una rica e indefinible parte de la vida irracional y espiritual del hombre. Eso es de lo que tanto se dolía Unamuno, de haber alcanzado la cultura moderna el triunfo de la materia sobre el espíritu. El alma humana reducida a conciencia es uno de los caminos paradójicos que ha recorrido Occidente en el afán de librarse de los prejuicios y prejuicios que las formas institucionalizadas del cristianismo impusieron al conocimiento.

4. *Ibidem*, pág. 180.

La historia del pensamiento encubre un proceso que ha tenido lugar con cierta lentitud en las capas más profundas de la conciencia; allí precisamente donde la conciencia se eleva encubriendo también, como toda superficie, las creencias y todavía algo más hondo que las creencias mismas, las formas íntimas de la vida humana: las situaciones que definen al ser humano no ya frente a lo humano, sino a toda la realidad que le rodea. Pues realidad es no solo lo que el pensamiento ha podido captar y definir sino esa otra que queda indefinible e imperceptible, esa que rodea a la conciencia, destacándola como isla de luz en medio de las tinieblas.⁴

La filosofía, requerida de claridad, delimitación y definición, ha precisado darle un rostro al fondo oscuro e insondable de lo sagrado, al mismo tiempo que, conforme se ha consolidado el pensamiento moderno y contemporáneo, ha querido darle como identidad un espacio vacío, un espacio y un tiempo donde lo único que ahí habita es la nada como vacío. Una nada que, con el paso de siglos y vidas, se ha ido poblando de todo aquello que consideramos que no guarda una relación directa con nuestra anhelada y moderna forma de vivir en el mundo: sin algo que pueda interferir entre nuestra razón y la construcción de una realidad marcada por la racionalidad más pura, en el sentido de más objetiva, sin juicios de valor dictados por la subjetividad o peor aún por la interioridad. Zambrano, entonces, como he pretendido argumentar, realiza una afirmación de gran

5. *Ibidem*, págs. 70-72.

6. Según esto, desde su origen, la filosofía no puede declararse separada, liberada, independizada o, simplemente, ajena a los sentimientos religiosos. El hombre es un *homo religiosus*, como lo definiría el Círculo de Eranos.

7. Zambrano, M., *Hacia un saber del alma*, Madrid, Alianza, 1989, pág. 98.

relevancia en la delimitación de lo sagrado y lo profano: la filosofía, durante mucho tiempo, ha estado ocupada en marcar cuáles son los límites de uno y de otro.

La acción entre todas de la filosofía fue la transformación de lo sagrado en lo divino, en la pura unidad de lo divino.⁵

III

¿Cuál es el trato del hombre con la realidad? ¿Cuáles los caminos que el alma humana ha seguido para poder nombrarla, edificarla y vivir en ella? Podemos afirmar que una de las tesis centrales de la concepción teórica de Zambrano es que la construcción filosófica de la realidad se elabora desde un ineludible fundamento religioso.⁶

Solamente hemos de dejar apuntado que lo que el hombre moviliza para engendrar la objetividad es religioso, como lo que hay en la base y fundamento de todo nuestro apego a la realidad y a la transformación que hemos de padecer para crear nuestro mundo.⁷

Su obra filosófica ofrece una interpretación genealógica de la estructura de la realidad occidental que nos ha hecho posibles. La pensadora se detiene, dentro de esta red teórica, en lo que considera un fenómeno de imprescindible comprensión: el desarrollo de la cultura como racionalización. La razón, convertida al transcurrir el tiempo en racionalismo, es lo que denomina una «razón insuficiente» y esta tiene que atravesar un momento crítico, una «reforma del entendimiento», pues lejos de que el hombre se viva más dueño de su vida e historia, gracias a la acción fundante del yo racional, se reconoce como un ser escindido, fragmentado y angustiado observando frente a él la nada contemporánea. Una nada negativa, negadora y destructiva que se diferencia de la nada creadora, germinadora de nuevas expresiones vitales. La respuesta que ofrece Zambrano ante esta disyuntiva cultural la conduce a considerar que mediante la memoria es posible un reencauzamiento de la filosofía, a considerar la resistencia de los hombres y la naturaleza contra la cosificación, retomando los caminos perdidos de la filosofía, esos donde sujeto y objeto mantienen una relación intuitiva y poética, donde la experiencia de lo sagrado permite que la palabra poética no renuncie a conformar la «plena realidad» en vez de una realidad construida con base en negaciones. Su *razón-poética* es, en este sentido, un intento más de la filosofía contemporánea para abrirse paso en la confusión de nuestro mundo y sus conflictos. Su obra, como vemos, pone sobre la mesa una discusión fundamental para pensar el mundo actual: el fundamento religioso y su narrativa poética de la cultura.

Reabrir estas áreas de discusión nos lleva a plantear de nuevo los problemas que aún no hemos sabido entender. La preocupación de la pensadora se dirige a la necesidad de abandonar los caminos seguidos por el racionalismo por considerarlos agotados y empobre-

cedores, por ser una vía de exclusión de aquello que no logra tener bajo control. Le preocupa y quiere transformar la toma de poder que ha realizado el pensamiento filosófico racionalista sobre otras formas de conocimiento y la incapacidad constitutiva que ha mantenido para expresar y comprender la vida en su plenitud. Le preocupa, en suma, la separación que existe entre vida y razón, la falta de contacto que instaura la verdad de la razón sobre la verdad de la vida. Considera, como hasta ahora hemos perfilado, que el desarrollo de la cultura como racionalización genera la negación y exclusión de elementos vitales, siendo el centro del panorama desolado del mundo de hoy un universo de exclusiones, negaciones y determinismos.

La razón ha podido funcionar claramente cuando ha ejercido su poder sobre el territorio acotado de lo razonable y ha dejado fuera de ella a la vida con sus delirios, sus pesadillas imborrables y su sombra. Sin embargo, todo ello resiste y permanece invencible ante el poder negador de la razón. El hombre sufriendo la realidad empobrecida se urge por intentar «descifrar lo que siente», por pensar lo que ha quedado fuera del mundo ideal de la razón, por encontrar sentido a su oscura imperfección y contingencia, por hallar claridad en sus límites, configurar el fondo oculto de sus acciones y descifrar su propio laberinto.

La filosofía jamás había penetrado en el infierno. Era su limitación y también algo así como su castidad. Lo ignoraba como ignoraba el paraíso [...] La castidad de la filosofía ha consistido, además de otras cosas, en no prometer nada; nada a la vida personal, a los más íntimos anhelos. Por el contrario, su ejercicio fue desde el primer momento renuncia y ascético juego.⁸

Lo anterior no debe confundirse con la ampliación del mundo profano, que implicaría la negación de lo divino y la posibilidad de mediar con lo sagrado. El mundo profano solo puede tener sentido en relación con el reconocimiento, implícito o explícito, del mundo sagrado y su mediación a través de las diferentes divinidades. Lo que se quiere señalar es otra forma de esta mediación, donde la filosofía, para recuperar su camino de conocimiento del alma humana, requiere tener en consideración el infierno de negaciones culturales, sociales y personales en que estamos viviendo, y una de esas recuperaciones es, sin duda, volver a pensar la filosofía, la poesía y la religiosidad como frutos de una misma germinación. Finalmente, como señala Ana Bungård sobre la perspectiva zambraniana:

Su filosofía es de la crisis, y a pesar de la desolación de la cual arranca su pensamiento, es también filosofía de la esperanza, de una esperanza que sostiene la existencia, negándola, en el no-ser, aunque sin angustia existencial, sin náusea existencialista, sin nihilismo, con una firme esperanza.⁹

8. Zambrano, M., *El hombre y lo divino*, ed. cit., pág. 163.

9. Bungård, A., *Más allá de la filosofía*, Madrid, Trotta, 2000, pág. 38.

10. Zambrano, M., *El hombre y lo divino*, ed. cit., pág. 127.

IV

A lo largo de la historia siempre llega el momento en que los dioses mueren; «en que lo divino se eclipsa y corre la misma suerte de lo humano: pasar, ser vencido, y aun morir».¹⁰ La pregunta inevitable es: ¿cómo pudo haber ocurrido que los inmortales dioses, venerados por los hombres por su incorruptibilidad, murieran? Sin embargo, con el paso del tiempo parece inevitable que así sea. En su historia, el hombre ha percibido lo divino, lo ha recibido por revelación, recreándolo poéticamente o ha intentado definirlo con el pensamiento, es decir, ha sido el escultor de lo divino. Lograrlo ha sido la mayor de las tareas humanas, la previa a toda gran epopeya, *a todos los monumentos temporales llamados culturas*. No obstante, llega el momento paradójico en que ocurren dos sucesos acompañados por su tensión: la pérdida de los dioses y su sustitución por otros. Se presencia, entonces, un proceso sagrado de destrucción de lo divino, tan inevitable como su contrario, cuando de lo sagrado emergen dioses.

La acción de lo sagrado y su urdimbre con lo divino acaba por adquirir un sentido contingente, procesual, histórico, donde las divinidades nacen y van sucediéndose. ¿Qué es lo que propicia que esto ocurra? La misma movilidad humana y sus transformaciones culturales. Las divinidades van dejando lugar a otras nuevas; los dioses olímpicos se retiraron a un lugar donde ya no interfieren con la vida humana; las divinidades de la luz y la razón siguen presentes, aunque oscurecidas por la deificación del Cristo sacrificado. Este, a su vez, junto con lo que trajo al mundo, *un ordo amoris*, eclipsado por la divinización negativa de la nada. La ausencia de Dios, lo sagrado sin alcanzar expresión alguna, se manifiesta de dos formas que parecen radicalmente diferentes a simple vista: la forma intelectual, racional, del ateísmo y la angustia que siente el hombre ante *la muerte de Dios*.

Los momentos del ateísmo intelectual son formulados por la razón con aire de independencia, como si ella sola pudiera caminar por su cuenta. Parece paradójico, dice Zambrano, que esta acción de negar a Dios racionalmente naciera de un querer volver a la situación primaria de la vida, en que lo sagrado envolvía la vida humana. ¿Mas qué quiere decir con ello? ¿Qué implica que el hombre quiera volver a sentirse envuelto por lo sagrado y que para lograrlo requiera de la muerte o eclipse de las divinidades? En un primer sentido, la autora lo entiende como la necesidad de volver, de vez en cuando, a lo informe, al momento en que el hombre aún no había alcanzado ninguna delimitación, ni había descubierto a los dioses. El ateísmo niega la existencia de Dios, pero se refiere al Dios-idea. Cabe destacar que uno es el ateísmo racional producto de un proceso de cuestionamientos y negaciones, y otro, el que corresponde a la destrucción de lo divino. El primero surge de la racionalización de la existencia de la divinidad y el segundo se realiza frente al abismo del Dios

desconocido, frente a la imposibilidad de reconocer su nueva imagen, tan solo sintiendo su ausencia como soledad y orfandad. Sin nadie que nos acompañe en el viaje eterno del cosmos la infinita soledad hace presa de nosotros.¹¹

El germen del ateísmo griego se manifiesta en el cuestionamiento continuo que realizó la tragedia: una desesperación que al expresarse no estaba negando la existencia de los dioses, pero sí poniendo en duda su relación con los hombres, aquello que el hombre tiene derecho a esperar de sus deidades, de alianzas de las cuales, por momentos, solo obtiene silencio y abandono. En la expresión del desamparo, el hombre que experimenta el vacío del universo siente perder su ser y convertirse en «eco sin voz, en espejo de una oquedad». Este género de ateísmo «niega más a los hombres que a los Dioses»,¹² es decir, niega con más contundencia la posibilidad de la vida humana, duda más del hombre y de su capacidad para hacer del tránsito de su vida algo que pueda encerrar algún valor. Es la denuncia de la imposibilidad de una vida humana divina, es la constatación de que esta no es asequible al hombre, de que la vida del hombre es pobreza. De esta manera, la vida de los dioses se torna desprovista de todo sentido vital, los dioses moran en el cielo mientras el hombre camina solo por la Tierra, momento del ateísmo que vive la indiferencia de la divinidad.

La fase del Dios del amor ha sido tardía en Occidente; primero fue el terror el que gobernó al hombre, el temor, el rencor y aun la ira, el amor vendría más tarde. No se trató del «descubrimiento del hombre», pues en la tradición judeocristiana todo el amor es revelado. Solo en esa religión es donde Dios ha muerto, solo en ella el hombre ha matado a su Dios invirtiendo la acción sagrada del sacrificio.

Dios ha muerto, se ha hundido su semilla en nuestras entrañas. Cuando se abisma el ser no caemos en la nada sino en el laberinto infernal de nuestras entrañas. Todo puede aniquilarse en la vida humana, la conciencia, el pensamiento, el alma; todo lo que es luz puede caer en tinieblas: es la nada, la igualdad en la negación quien nos acoge como una madre que nos hará nacer de nuevo. Una oscuridad que palpita, de donde inexorablemente habrá que renacer; unas tinieblas que nos dan de nuevo a la luz. Dios, su semilla, sufre con nosotros, en nosotros, este viaje infernal, este descenso a los infiernos de la posibilidad inagotable: este devorarse, amor vuelto contra sí. Dios puede morir solo en nosotros haciéndolo descender a esas entrañas donde el amor germina; donde toda destrucción se vuelve ansia de creación. Donde el amor engendra y toda la sustancia aniquilada se convierte en semilla. Si Dios creó de la nada, el hombre crea desde su infierno. Su infierno creador.¹³

La última revelación de lo sagrado, su forma contemporánea, ha logrado expresión en *la nada*, el enmascaramiento, el ocultamiento y eclipse de lo divino. Lo que se eclipsa no es el fondo indefinido, permanente, de lo sagrado, sino su manifestación. La forma de

11. Es necesario señalar que para algunas interpretaciones la aparición de los dioses tiene lugar no en la desolación, sino por el contrario en la plenitud vital de un pueblo, y que, por lo mismo, su desaparición se debe a la continua infelicidad y abandono humano. Aquí desarrollamos la que conformó teóricamente Zambrano, donde es importante afirmar que no hay un momento definido para que los dioses aparezcan, aunque el dolor humano será un factor que impulse más la búsqueda de la presencia divina que su negación.

12. *Ibidem*, pág. 132.

13. *Ibidem*, pág. 142.

14. *Ibidem*, pág. 170.
 15. *Ibidem*, págs. 165-173.

configuración de lo divino ahora se nos muestra en su negatividad, esto es, sin divinidades que nos ofrezcan la nitidez de una imagen identificable. La nada, siendo un tema filosófico fundamental, no debemos confundirla con el vacío, la soledad y menos con la ausencia de lo sagrado. Lo sagrado ausente, eclipsado, no es una especie de ateísmo colectivo, sino que encuentra en la nada una forma más de su divina manifestación, la más difícil de delimitar, de identificar, de reconocer, la más difícil de tratar, dice Zambrano, por su negatividad.

La nada y el absoluto se corresponden, son una totalidad sin límites, son la máxima realidad. Por ello Zambrano, en cercanía con Rudolf Otto, observa la nada como una figura de lo divino que, a su vez, muestra diferentes rostros y representaciones: «Parece como si el hombre de hoy librase con la nada un cuerpo a cuerpo, intimando con ella más que hombre alguno perdiendo su carácter de postrimería». ¹⁴ De lo más profundo del hombre, de su infierno, brota la nada como la aniquilación del ser de aquel que se deje fascinar por ella. La nada se asemeja a la sombra de un todo que accede a ser discernido, el vacío de un lleno tan compacto que es su equivalente. El hombre, sujeto destinado a ser libre, encuentra que todas las cosas se le convierten en nada.

Y desde ese momento, comenzó a surgir la nada. La nada que no puede ser ni idea, porque no puede ser pensada en función del ser, del Ser. La nada se irá abriendo camino en la mente y el ánimo del hombre como sentir originario [...] El fondo sagrado de donde el hombre se fuera despertando lentamente como del sueño inicial reaparece ahora en la nada. ¹⁵

¿En qué radica la posibilidad de una filosofía nueva? En explicar lo que la nada contiene y genera; más importante aún, lo que la nada destruye y desintegra de la posibilidad de la persona y su universo cultural. Así, lo que preocupa a Zambrano es cómo resolver la experiencia desintegradora de la realidad cultural del hombre contemporáneo. Enfrentarse con la nada no es elaborar una autoafirmación estética o política como algunos vitalistas y existencialistas propusieron; la salida de la nada es entrar en ella, recorrerla, aceptarla como algo que se encuentra en la interioridad. El hombre moderno *afirmado en sí mismo* como *autoconciencia* no contempla la necesidad de desentrañar su parte irracional, por el contrario, busca lo racional como el único lugar que le permite acceder a su verdadero ser. Sin embargo, la nada es la presencia de lo sagrado en su vida, es algo que reconoce pero no sabe cómo integrarlo para alejarlo del permanente ejercicio de la negatividad y merma de la vitalidad.

No olvidemos que esta nada —negadora del ser y por lo mismo de sus manifestaciones culturales— aparece como resultado histórico, no ontológico. Más específicamente: para Zambrano la nada corresponde a un límite histórico. Su filosofía de la crisis se fundamenta

en la necesidad de analizar la nada teniendo en cuenta tanto la resistencia que esta opone como la que debemos oponerle. Recordemos su postulado: los hombres han existido cuando han mostrado resistencia a sus dioses. La resistencia contemporánea implica, fundamentalmente, el abandono del racionalismo, la recuperación de la memoria, de sentires y palabras originarios, y la humanización de la historia. La unidad entre razón, poética y religiosidad se da en los límites de lo profano, lo divino y lo sagrado.

Isabel Ortega Rion

isabelortega@hotmail.com

Medusa, el silencio del monstruo

Medusa, the Monster Silence

Resumen

Lo que lleva a indagar sobre la figura de Medusa es su silencio. Nadie ha oído la voz de Medusa. Aunque hay referencias a aullidos y chillidos, no habla en ninguna de las escenas de las que es protagonista, en general secundaria, de la historia de Perseo, el héroe. Medusa permanece muda ante los acontecimientos que se producen a lo largo de su vida. Permanece muda en el momento de morir, porque duerme. Atribuyo ese silencio a la necesidad de fosilizar al personaje, de privarlo del habla, un atributo que la humanizaría y que, por lo tanto, la haría menos temible. Tal vez haya que otorgarle las palabras que le han sido negadas y tratar de aproximarnos a su condición de monstruo.

Palabras clave

Medusa, mitología, ojos, exilio, naturaleza

Abstract

The intrigue of Medusa is her silence. Nobody has ever heard Medusa's voice. Even though there are some mentions of yells and howls, she doesn't speak in any scene in which she plays a main role, mostly secondary, in the story of Perseus, the hero. Medusa remains silent in all the events occurring throughout her life. She remains silent in the moment he dies: as she is sleeping. I believe this silence comes from the necessity of fossilizing Medusa, thus depriving her speech, an attribute which could humanize her and, therefore, make her less frightening. Maybe we should give her the words she has been denied and try to understand her monster condition.

Keywords

Medusa, mythology, eyes, exile, nature

Y Atenea le entrega a Perseo no la espada, sino el espejo para que por reflexión el héroe viese la belleza ambigua, prometedora del fruto final del Océano insondable; el espejo para que no viera a la Medusa de inmediato y se librara de todos los sentires concomitantes con la visión. Una figura vista en el espejo carece de ese fondo último que la mirada va a buscar más allá de la apariencia. Pues que la vista se une al oído. Cuando se mira directamente, se espera y se da lugar al escuchar. Nadie escucha a la figura reflejada por un espejo.

1. Zambrano, M., *Claros del bosque*, Apéndice. *El espejo de Atenea I*, Barcelona, Seix Barral, 1986.

Recepción: 21 de enero de 2017
Aceptación: 7 de febrero de 2017

Aurora n.º 18, 2017, págs. 96-106
ISSN: 1575-5045
ISSN-e: 2014-9107
DOI: 10.1344/Aurora2017.18.9

Medusa, el mito

Medusa es uno de los personajes mitológicos que más ha trascendido en el campo del arte occidental y parte de Oriente Medio. La fascinación que ha ejercido parece provenir del extraño poder que se le atribuye: matar con la mirada. Las representaciones de Medusa decapitada aparecen en innumerables restos de la cultura griega y, posteriormente, en las corrientes artísticas que buscan su reflejo en el mundo grecorromano. Es la atracción de la monstruosidad, del abismo, de la muerte.

Medusa representa el miedo más enraizado de los humanos: convertirse en otro, ser deglutido por lo desconocido; en definitiva, morir. Porque Medusa es, al fin y al cabo, la Alteridad absoluta, una representación de la Muerte, como expresa Jean-Pierre Vernant:

La cara de Gorgo es el Otro, tu propio doble, el Forastero, la recíproca de tu cara como una imagen en el espejo (ese espejo en el cual los griegos solo podían mirarse de frente y con la forma de una mera cabeza), pero una imagen que es a la vez más y menos que tú, simple reflejo y realidad del más allá, una imagen que te atrapa porque, en lugar de devolverte la apariencia de tu propio rostro, de refractar tu mirada, representa en su mueca el espantoso terror de una alteridad radical con la cual te identificarás al convertirte en piedra.²

Quien la mira se ve reflejado pero fosilizado, un rostro de alteridad, una figura de muerte, ciega, sin mirada. Por eso provoca horror. Pero también se puede afirmar que la alteridad es aquello que no es uno: es la multiplicidad, el más allá del mundo ordenado por la razón que todo lo engulle y que de todo se apropia; por eso representa la locura, el misterio, la irracionalidad, lo que es inalcanzable porque escapa a la razón. Emmanuel Lévinas, que ha profundizado en el tema de la Alteridad opuesta al Yo (sin hacer referencia a Medusa), llega al mismo desenlace: la alteridad es la muerte del yo.

Sobre el origen de la monstruosidad de Medusa hay diferentes versiones: según aparece en la *Teogonía* de Hesíodo, nace convertida en monstruo junto con sus hermanas Esteno y Euríale. Forcis y Ceto son las divinidades que las engendran, como también engendran a las Grayas (Eno, Penfedo y Dínio). Pertenecen a la generación de seres preolímpicos y no aparece ninguna causa que explique su monstruosidad. La arqueóloga Marija Gimbutas encuentra orígenes neolíticos, de más de seis mil años de antigüedad, que se remontan al culto a las Diosas Madre anterior a la revolución patriarcal, y Jane Ellen Harrison sugiere que inicialmente la Gorgona no era más que una cabeza, una máscara, una Keres (espíritu femenino de la muerte) a la que posteriormente se le añadió el cuerpo monstruoso, aunque Jean-Pierre Vernant³ considera que esta afirmación no está suficientemente argumentada porque deja de lado rasgos distintivos de esta potencia, mientras que, en cambio, sí podrían encontrarse

2. Vernant, J.-P., *La muerte en los ojos. Figuras del Otro en la antigua Grecia*, Barcelona, Gedisa, 1986, pág. 150.

3. *Ibidem*, pág. 48.

4. Shinoda Bolen, J., *Las diosas de cada mujer. Una nueva psicología femenina*, Barcelona, Kairós, 2005.

5. «The Rape of Medusa in the Temple of Atena: Aspects of Triangulation in the Girl», en *The International Journal of Psychoanalysis*, vol. 83, ed. de Dana Birksted-Breen, Wiley Online Library, 2002.

afinidades con Potnia Theron, la Señora de las Fieras, una de las denominaciones de Artemisa.

Dejando a un lado las discusiones sobre el origen del personaje, lo que llama la atención es que, de las tres Gorgonas, solo Medusa sea mortal. Este hecho puede deberse a dos razones: ya para asegurar el triunfo de Perseo sobre el monstruo —el triunfo del Bien contra el Mal—, ya para poner de manifiesto la escasa diferencia que existía entre dioses, humanos y bestias, entre mortales e inmortales, en un tiempo en que el perfil de la individuación estaba difuminado.

Ahora bien, para terminar de construir el mito de Medusa, se ha tenido que recurrir a lo que, a mi parecer, es una representación cruda de las relaciones humanas y de las divinidades antropomórficas. Según una versión tardía del mito, en el origen de la monstruosidad de Medusa hallamos una bella joven, virgen, sacerdotisa del templo de Atenea, diosa de quien se dice que sentía celos de la atracción que los cabellos de la joven despertaban entre los dioses y los humanos. El caso es que Medusa mantuvo relaciones sexuales con Poseidón en el templo de la diosa (aunque según otras versiones fue en un prado), lo que provocó la ira de Atenea, que la convirtió en monstruo.

Lo que el mito no esclarece es si la relación fue consentida o si la joven fue violada —lo cual parece más plausible dado que hay más referencias textuales a este hecho—. Llama la atención que los escritos manifiesten tanta indiferencia sobre la naturaleza de la relación, como si entre un acto consentido y una violación no hubiera distinción alguna; la sociedad griega no debía tener en cuenta este pequeño «matiz». Pero este es el matiz que interesa destacar porque pone de manifiesto la ceguera de las divinidades en cuestiones de justicia y porque la «envidia» a la que nos hemos referido puede explicar la desproporción del castigo que Atenea infligió a Medusa: la transformación de sus cabellos en serpientes, entre otras metamorfosis.

Tal vez Atenea muestre más signos masculinos que femeninos. En este sentido, queda abierta la consideración de si la diosa representa la escasa distinción que en épocas pretéritas había también entre lo masculino y lo femenino: es protectora de la ciudad de Atenas y de otras ciudades, con la lechuza y el olivo como elementos que la caracterizan. Es una diosa de la guerra, pero en su vertiente estratégica ya que el dios de la guerra por excelencia es Ares. Dicen que Atenea no tuvo infancia: nació de la frente de Zeus, ya adulta y armada. Nunca tuvo pareja y se mantuvo virgen. En sus representaciones, siempre aparece con ropa militar. Aunque dejemos a un lado el análisis que la junguiana Jean Shinoda Bolen ha llevado a cabo de Atenea como arquetipo en *Las diosas de cada mujer*,⁴ no se pueden obviar las interpretaciones psicoanalíticas que se han hecho, especialmente la de Beth J. Seelig,⁵ quien interpreta el castigo infligido a

Medusa como resultado de los conflictos no resueltos con su padre Zeus, hermano de Poseidón, el raptor de Medusa.

6. Zambrano, M., *Los bienaventurados*, Madrid, Siruela, 2003, pág. 32.

Triple exilio

El exiliado es él mismo ya su paso, una especie de revelación que él mismo puede ignorar, e ignora casi siempre como todo ser humano que es conducido para ser visto cuando él lo que quiere es ver. Pues que el exiliado es objeto de mirada antes que de conocimiento. Al objeto de conocimiento se contrapone el objeto de visión, que es tanto como decir de escándalo.⁶

Si Medusa era una joven inocente que sufrió la violencia de un dios, no solo se ve convertida en un ser repulsivo sino que es expulsada al reino de las sombras, allí donde nadie se atreve a acceder. Se produce, pues, un triple exilio:

1. El de sí misma, que se ve condenada a habitar un cuerpo que no es el suyo pero que, no obstante, la identifica. La extrañeza será otra característica de Medusa: extraña para los otros y extraña para sí misma. Porque ese cuerpo con el que se la representa posee la inquietante mezcla de los monstruos: no es ni humano ni animal, sino que presenta múltiples rasgos: colmillos, larga lengua proyectada hacia fuera, serpientes en lugar de cabello, alas de pájaro, garras de felino, armadura en el cuello... Algunas veces aparece con una barba que le confiere rasgos masculinos, lo cual nos remite a aquellos personajes de feria, «las mujeres barbudas», expuestas como monstruosidad de la naturaleza; aunque tal vez la barba nos vuelva a llevar a la ambigüedad ancestral de lo masculino y lo femenino, del mismo modo que, en épocas remotas, humanos y dioses, mortales e inmortales se mezclaban y convivían. O tal vez la barba haga referencia a restos de sangre, como afirman algunos antropólogos...
2. El de ser transportada al punto más alejado hacia el oeste, donde empieza la noche y donde ningún mortal se atreve a acercarse. En realidad, no se sabe dónde vive, solo que está cercana al reino del Hades y al de las Hespérides (situado en el Atlas, al norte de África). Por esta razón, Perseo tendrá que ingeniárselas para conseguir descubrir el escondrijo de las Gorgonas, aisladas de todo contacto con humanos o con dioses porque provocaban espanto a unos y a otros.
3. El que sufre una vez ha muerto, a manos primero de Perseo y más tarde de Atenea: Perseo llevará la cabeza de Medusa a Sérifos para presentarla a Polidectes, tal como había prometido, a fin de conseguir liberar a su madre Dánae, prisionera del acoso sexual de Polidectes, quien se transformará en piedra cuando Perseo le muestre la cabeza de Medusa.

7. Lacarrière, J., *Au coeur des mythologies*, Barcelona, Gallimard, 2002, pág. 365.

8. Vernant, J.-P., *L'univers, els déus, els homes*, Barcelona, Edicions 62, 2010, pág. 197.

Estas diversas metamorfosis, los extrañamientos a los que se ve sometida, la convierten, a mi entender, en un personaje trágico.

La muerte de Medusa

La muerte de Medusa es gratuita. Lo es porque, una vez convertida en monstruo, ha sido exiliada a un lugar ignoto. Su poder no lo ejercía contra los humanos ni contra los dioses; no representaba ninguna amenaza como otros seres monstruosos de la mitología. No se sabía dónde vivía, solo que se hallaba en un punto alejado de Occidente, como se ha dicho, cerca de las Hespérides y del Hades, el reino de los muertos. Perseo tiene que indagar dónde residen las Gorgonas para poder acceder a ella.

La decisión de llevar la cabeza de Medusa al rey Polidectes, rey de Sérifos (una de las islas Cícladas, en el Egeo), es fruto de la chulería de un joven deseoso de lucirse. Jacques Lacarrière añade los efectos del alcohol a la decisión de aceptar llevar la cabeza de Medusa a Polidectes, que lo quería alejar de la corte para poder acechar sin obstáculos a Dánae:

[Polidectes] decidió encontrar un medio de alejar de su isla este hijo indeseable y encontró pronto la ocasión de hacerlo. En el curso de un gran banquete dado por Polidectes, Perseo, afectado por la bebida, le prometió llevarle cualquier cosa que deseara. «Puesto que quieres contentarme, dijo enseguida el rey, tráeme la cabeza de Medusa». Y Perseo tuvo que hacerlo.⁷

Dánae, por su parte, también es un personaje digno de atención ya que presenta algunos signos trágicos: hija de Acrisio, rey de Argos, a quien un oráculo vaticinó que su nieto lo mataría, hace encerrar a su hija en una especie de cueva de bronce. Pero Zeus, convertido en lluvia de oro filtrada por una ranura, la dejó embarazada. Nació Perseo, y Acrisio, al enterarse, hizo lanzar a Dánae y al bebé al mar en un cofre de madera. Fueron recogidos por Dictis, rey de Sérifos, que había sido destronado injustamente por su hermano Polidectes, con quien compartía trono y quien se enamorará de Dánae...

Pero volvamos a la muerte de Medusa: Perseo consigue matarla con todas las argucias de las que lo han dotado los dioses favorables, Atenea y Hermes. Las ninfas le regalan el casco de Hades, que vuelve invisible tanto a los muertos como a los mortales (una cofia de piel de perro que, como expresa Jean-Pierre Vernant,⁸ permite «ver sin ser visto»), así como las sandalias aladas de Hermes —con las que podrá huir de las hermanas de Medusa que lo persiguen cuando se dan cuenta de que está muerta— y la *kibisis*, la alforja donde depositará la cabeza del monstruo. Por su parte, Hermes le regala la *harpé*, la hoz con la que podrá decapitarla, mientras que Atenea le cede su escudo, que servirá de espejo para evitar enfrentarse directamente con la mirada petrificadora.

La muerte de Medusa es de sobras conocida: una vez Perseo ha conseguido descubrir el escondrijo de las Gorgonas a través de las Grayas —a las que había quitado el único ojo que compartían para forzarlas a decirlo—, aprovechó que Medusa dormía con sus hermanas y, siguiendo las instrucciones de Atenea, la identificó y acertó a cortarle el cuello utilizando el escudo como espejo a fin de no ver directamente los ojos del monstruo si se despertaba. Puso la cabeza en la alforja y huyó con las sandalias aladas mientras las hermanas aullaban desesperadas intentando atraparlo. Una vez en Sérifos, mata a Polidectes, el acosador sexual de su madre, con la cabeza de Medusa, que regalará después a Atenea, quien la pondrá en su escudo.

El miedo como amuleto

El miedo preserva del peligro; nos hace estar alertas a cualquier amenaza externa. Pero la imagen de lo que se teme puede ser usada para combatir el mal temido; en este sentido, Medusa también sirve como amuleto para ahuyentarlo: el Mal protege del Mal. En la antigüedad, en las puertas de las casas se colgaba una especie de cabeza de Medusa —un *gorgoneion*— para alejar el Mal. En Turquía, el ojo de Medusa era utilizado como amuleto, y, actualmente, multitud de puestos de mercadillos exhiben el ojo sobre el fondo azul turquesa en forma de colgante, de imán de cocina o de cualquier objeto decorativo, probablemente con el desconocimiento, por parte de comerciantes y de turistas, del origen del objeto.

La misma Atenea llevaba la cabeza de Medusa a modo de égida, una vez Perseo se la regaló. El monstruo solo lo era para los enemigos de quien lo poseía; para Atenea servía de amuleto. Como Atenea protegía Atenas, la ciudad era protegida por Medusa, lo que resulta curioso, dado que acaba protegiendo la ciudad que la expulsó.

La dualidad del poder de Medusa también se expresa por el hecho de que su sangre podía matar tanto como curar. La sangre tiene poder regenerador, tal como se muestra cuando, según el mito, las gotas de sangre derramadas por la cabeza de Medusa durante el trayecto de Perseo hacia Sérifos hicieron surgir las serpientes y otras especies reptantes en la zona de Libia. De hecho, la sangre de las tres Gorgonas presenta la misma dualidad: la de la parte derecha tiene poder curativo, mientras que la de la parte izquierda es mortífera. En este sentido, el poder de Medusa vuelve a ser utilizado en provecho de los que han conseguido su cabeza: Perseo y Atenea (esta última dio la sangre de Medusa a Asclepio, el dios de la medicina).

Volviendo a la fascinación que ejercían los ojos del monstruo y su relación con la posibilidad de ser convertidos en amuleto, hemos de remontarnos a tradiciones más antiguas en las que aparecen imágenes apotropaicas, es decir, que preservan y/o alejan el mal de ojo. Así, el *gorgoneion* es más antiguo que el mito y está relacionado con rituales

ctónicos (pertenecientes al mundo subterráneo) vinculados a las Grandes Madres o Madres-Tierra de la época neolítica y de la edad de bronce en la región de Anatolia. Probablemente el origen de la imagen es asiático ya que fue utilizada hace miles de años por los soldados chinos contra el mal de ojo. Los ojos tendrían, de este modo, aspectos «divinos». De hecho, el ojo como símbolo de la divinidad aparece en la tradición bíblica, así como en el antiguo Egipto. El ojo que protege pero que a su vez causa pavor porque «todo lo ve» es la representación de Jahvé en la tradición judeocristiana.

La fascinación por el poder de la mirada esparce por doquier mitos sobre el «mal de ojo» (del latín *oculus fascinus* o *fascinatio*). Incluso la tradición de cerrar los ojos de los muertos tiene que ver con evitar el mal de ojo.

De este modo, Medusa, que mata con la mirada, protege mediante los ojos. No en vano su nombre significa «guardiana, protectora».

La usurpación del poder

Lo mismo que caracteriza al monstruo lo convierte en égida. La misma capacidad de matar, en algunos casos es detestada y en otros alabada. Perseo mata al monstruo, pero se aprovecha de él para consolidarse como héroe: de camino a Sérifos, utiliza la cabeza de Medusa para liberar a Andrómeda de la ballena, para eliminar enemigos y la utiliza también para petrificar a Polidectes y a toda la corte de Sérifos. De este modo, lo que es monstruoso en Medusa se convierte en un arma divina en Perseo, como lo será para Atenea.

Un arma en manos del enemigo o en manos de los héroes de la Historia tiene un valor diferente, aunque no deja de ser un arma, un mecanismo construido para aniquilar al otro. En el caso de Medusa, lo que la hacía terrible y digna de ser destruida era la capacidad de matar con la mirada; una vez muerta, el poder permanece intacto, pero en manos de Perseo y de Atenea, permitirá ser utilizado contra sus enemigos, lo cual los glorificará.

La mitología no hace valoraciones éticas, solo expone hechos, pero los escritos hablan de ganadores y de perdedores y, de algún modo, ponen los hechos en el lugar que se cree que les corresponde: el ganador es Perseo y Medusa, el monstruo, ha sido castigada y abatida. El mito solo castiga a Medusa por haber activado su poder sin el consentimiento del héroe. Medusa no entiende de amigos ni enemigos; tiene un poder —que le ha sido impuesto como castigo—: el de convertir en piedra todo lo que se cruce con su mirada. Ahora bien, una vez los vencedores de la historia —los llamados «buenos»— se han apropiado del poder, este deja de ser negativo y se honra a quien lo ejerce. Todas las historias, toda la Historia está repleta de ejemplos de esta usurpación. Todos los vencedores son usurpadores. Todos los héroes de las guerras lo son. Y la guerra es

una constante en las relaciones humanas. En el fondo, todas las historias, toda la Historia es una relación bélica. Que la balanza de la ética de la guerra se incline hacia un lado u otro depende del bando en el que se sitúa quien la explica. La ética, en este caso, manifiesta una maleabilidad sorprendente.

Por otra parte, Medusa es una especie de fuerza natural que carece de moral, como carece de esta cualquier fuerza de la naturaleza. En ningún momento del mito se ve que pretenda conseguir algo con su poder —lo que no se puede decir de los personajes nefastos de la historia de la humanidad—. Lo que de algún modo hace Perseo es dominar la naturaleza y utilizarla a su favor. La coartada es juzgar previamente a Medusa y otorgarle la categoría de malvada con el fin de usurparle el poder de que dispone. La muerte de Medusa representa el triunfo del ser humano sobre la naturaleza.

El dominio de la naturaleza

El castigo por la profanación del templo es verse desposeída de cualquier rasgo de humanidad, excepto la posibilidad de morir (recordemos que era la única mortal de las tres Gorgonas). Además de la metamorfosis corporal, aparece una transmutación psicológica: carece de cualquier aspecto humanizante. Convierte en piedra a aquel que sostiene su mirada porque ella ya es piedra. No se le atribuye ningún sentimiento, ni siquiera negativo: ni la ira, ni la envidia, ni el ansia de venganza... Los crímenes que pueda cometer parece que sean a pesar de ella. La monstruosidad de Medusa se encuentra en el mismo nivel que la de otros seres malévolos que aparecen en las mitologías y que se asocian a las fuerzas ciegas de la naturaleza. La Efigie devoraba humanos del mismo modo que la lava de un volcán devora lo que se halla a su alcance. Medusa petrificaba a aquel que la miraba de la misma manera que un relámpago fulmina a quien se cruza con él. No es un personaje malévolo en sí mismo; es el azar destructor y gratuito. Pero así como se aceptan los males de la naturaleza como males irremediables, en el caso de este tipo de monstruos y por el hecho de presentarse frágiles en algún punto, el ser humano se enfrenta a ellos y resulta vencedor. Lo que en el fondo transmite la destrucción de los monstruos es el dominio de la naturaleza. El monstruo vencido representa la naturaleza sometida al ser humano. El monstruo no encarna un mal moral sino físico. El mal moral es remediable; la furia de la naturaleza no puede ser controlada.

El monstruo justifica el ejercicio de la violencia cuando él es la víctima. Perseo no es el asesino de Medusa sino el héroe que libera a los humanos de un mal. El mecanismo de «monstruización» ha sido, no solo en la mitología sino a lo largo de la historia, el fenómeno más usual para aprobar los crímenes cometidos por los seres humanos. Solo es necesario desproveer a un ser humano de las características de su especie. Solo es necesario despersonalizarlo. Despersonali-

9. Zambrano, M., «Para una historia de la Piedad», en *Aurora. Papeles del «Seminario María Zambrano»: Documentos de María Zambrano*, Barcelona, noviembre de 2012, pág. 65.

zar es cosificar. Y destruir «una cosa» no comporta ningún atentado contra la ética. No se mata al hombre o a la mujer sino al monstruo, «la cosa». El enemigo, en una guerra, también está desprovisto de lo que lo humaniza. El enemigo es el monstruo. Por eso es tan fácil matar, como diría Simone Weil. Por eso es tan fácil el recuento de bajas en el bando enemigo sin que aparezca una brizna de piedad.

Nadie se ha preguntado qué sentía Medusa encarcelada en su cuerpo monstruoso. Ninguna de las diferentes historias que relatan sus horrores ha permitido descubrir una chispa de piedad en los vencedores.

Negaciones

El sentir, pues, nos constituye más que ninguna otra de las funciones psíquicas, diríase que las demás las tenemos, mientras que el sentir lo somos. Y así, el signo supremo de veracidad, de verdad viva ha sido siempre el sentir; la fuente última de legitimidad de cuanto el hombre dice, hace o piensa.⁹

De hecho, la piedad, el sentimiento de dolor ante la desgracia de los otros al que María Zambrano le da un sentido más ontológico, no es frecuente en las relaciones entre los personajes mitológicos. Por eso nadie se pregunta por el vínculo de Medusa con sus hijos, Pegaso y Crisaor, surgidos de su cuello una vez fue decapitada. El primero es de sobras conocido: un caballo alado que fue al Olimpo, al lado de Zeus, y que dio nombre a una constelación; es el hijo triunfador, el desarraigado de su origen monstruoso. El segundo es el hijo invisible: nació con una espada en la mano y su único protagonismo es ser el padre de los titanes. Medusa no pudo nutrir ni a uno ni al otro porque estaba muerta; de modo que ellos son hijos sin madre, pero ella es madre sin hijos. La negación de la maternidad se hace más presente que nunca en este mito. Así, la Madre original que probablemente representaba la Gorgona queda borrada de un plumazo con esa narración.

Asimismo, se ha hablado muy poco de las hermanas de Medusa. Se ha hablado poco de ellas porque el único protagonismo que tienen es el de hacer de comparsas. Originalmente, solo había una Gorgona, pero con el tiempo aparecen ellas, tal vez para redondear el número mágico de la tríada, como también son tres las Grayas, la Horas, las Erinias, las Carites... A diferencia de Medusa, sus hermanas son inmortales. Poco se sabe de ellas: la mayor, Euríale, «la que surge de la lejanía», es la que llora más desconsoladamente la muerte de Medusa; según la tradición, es la madre del Destino, creadora del mundo del Caos. La mediana, Esteno, es la más cruel: representa la fuerza infinita, el tiempo (a veces se la representa con dos caras, mirando a la vez al presente y al futuro) y la puerta dimensional al reino de los muertos. La sangre de las dos tiene las mismas propiedades que la de su hermana: la de la derecha es curativa, la de la

izquierda, letal. Cuando Perseo mata a Medusa, gritan de un modo aterrador: una silba, la otra aúlla. Lloran la muerte de su hermana e intentan atrapar a Perseo. Pero las sandalias aladas de este y sobre todo el casco de Hades, que lo vuelve invisible, le permiten alejarse.

El llanto de las hermanas resulta sobrecogedor. Recuerda algunos cuentos infantiles en los que los hermanos o las hermanas —lo que no ocurre con los hermanastros— apoyan a la víctima inocente, como en el caso de Barba Azul, cuya joven esposa está condenada por su marido por haberse atrevido a abrir la puerta de la habitación prohibida, donde estaban los cadáveres de sus anteriores mujeres muertas por él. La joven no había conseguido limpiar la sangre de la llave, que se le cae al entrar en la sala, por lo cual él descubre su desobediencia. El castigo es la muerte. Ella le pide un cuarto de hora para rezar. La hermana, Ana, vigila por la ventana de la torre del castillo esperando la llegada de los hermanos que liberarán a la protagonista de la muerte. La espera de las dos es tan intensa como la de un condenado en el corredor de la muerte pendiente de la llamada que lo puede amnistiar. En el caso de Medusa, las hermanas no pueden hacer nada para evitarle la muerte. Solo llorar y perseguir al asesino. Esta impotencia, tan infravalorada en la narración mítica, es la que convierte a Esteno y Euríale en menos monstruosas, en más cercanas. Los aullidos con los que se describen sus lamentos, aunque bestiales, no logran aminorar la expresión de un dolor agudo. ¿Por qué, entonces, se describe? O mejor dicho, ¿para qué? No es para humanizarlas sino para glorificar al héroe. El dolor de las hermanas es una amenaza para Perseo porque se vuelven furiosas, chillan enloquecidas, lo persiguen con salvaje ahínco. De este modo, él se escapa victorioso, satisfecho de haber superado un último peligro.

¿En qué sentido la mitología intenta sopesar los diversos sufrimientos en una balanza imaginaria? Perseo, fruto de una violación, cuyo castigo fue la expulsión del palacio, pasará a la historia de los mitos por haber matado a una joven castigada por haber sufrido una violación. Otra vez surgen las interpretaciones psicoanalíticas para explicar la muerte de una madre y la recuperación de la otra Madre. Pero esta es otra historia.

Serpientes

A Medusa se le ha negado el habla, pero las serpientes que pueblan su cabeza silban amenazantes, como rememorando un origen ya olvidado. Las serpientes, esas extrañas criaturas que han poblado los mitos y religiones de todas las partes del mundo, tanto en su vertiente positiva como en la negativa, parecen confirmar el mito ancestral de Medusa como Diosa Madre. María Zambrano habla por ellas, por ellas:

¿Busca la sierpe las entrañas, raíces de la tierra, en anhelo de renovarse o exhausta, acabada ya, anhela borrarse, embeberse? ¿Tiene acaso la tierra

10. Zambrano, M., *Los bienaventurados*, op. cit., pág. 25.

sed de beber vida? La sierpe, desprendida de la tierra solo metafóricamente, afirma que viene de la Tierra Madre, que la Tierra es Madre. De su parte, la sierpe vegetal y todo lo que se sostiene sobre su propio nacimiento, todo lo nacido por alto que vaya y distinto que sea, sin ruptura ni separación, afirma la materna condición de la tierra, la ostenta y la corona llegando a glorificarla. Balada de la yerba, canto de ciertas enramadas, himno de los concertados árboles.¹⁰



Joaquim Cantalozella. *Familia I*,
fotografia blanc i negre, 2017.

Roberta Ann Quance

Queen's University (Belfast)
quance.robertaann@gmail.com

Norah Borges Illustrates Two Spanish Women Poets

Norah Borges ilustra a dos poetas españolas

Abstract

This article examines the illustrations that Argentine artist Norah Borges (1901-1998) provided for two volumes of poetry written by Concha Méndez and Carmen Conde in the 1930s, *Canciones de mar y tierra* (1930) and *Júbilos* (1934). Arguing that the artist's style and her penchant for the representation of children and angels is an ambiguous one, Quance suggests that the illustrations can accommodate both Méndez's spirited rebellion and Conde's nostalgic recreation of her own childhood. She suggests that the drawings interpret the texts, despite the artist's wish to remain unobtrusive.

Keywords

Book illustration, feminism, image of women

Resumen

En este artículo se examinan las ilustraciones que la artista argentina Norah Borges (1901-1998) preparó para dos libros de poesía: *Canciones de mar y tierra* (1930), de Concha Méndez, y *Júbilos* (1934), de Carmen Conde. Argumentando que el estilo de la artista y su preferencia por la representación de niños y ángeles son ambos ambiguos, Quance viene a sugerir que las ilustraciones pueden ajustarse a diferentes imágenes de lo femenino, ya consistan en la rebeldía y brío de que hace gala la protagonista de Méndez, o en la nostalgia y dulzura con que Carmen Conde recrea su propia niñez. Los dibujos interpretan los textos, por más que la artista cultivara la discreción y la reticencia al respecto.

Palabras clave

Ilustración de libros, feminismo, imagen femenina

Recepción: 6 de septiembre de 2016
Aceptación: 20 de diciembre de 2016

Aurora n.º 18, 2017, págs. 108-119
ISSN: 1575-5045
ISSN-e: 2014-9107
DOI: 10.1344/Aurora2017.18.10

Preámbulo

El artículo siguiente —el segundo que dediqué al arte de Norah Borges, la hermana casi desconocida del famoso escritor— se publicó por primera vez en *Crossing Fields in Modern Spanish Culture*, en edición de Xon de Ros y Federico Bonaddio (Legenda, Oxford, 2003), a raíz de un encuentro que tuvo lugar en King's

College, Londres, en 2001 sobre el estudio de la literatura en conjunción con otras artes y disciplinas. Y, como verán, versa sobre la cuestión —que sigue sin estudiarse— de cómo las ilustraciones de un texto inciden en nuestra lectura del libro que ilustren. Cuando empecé a investigar a las mujeres del 27, hacia mediados de los ochenta, me topé varias veces con el nombre de Norah Borges en las páginas de *La Gaceta Literaria*, sin que la figura detrás del nombre saliera de la sombra.

Fue muy bienvenida, pues, la exposición *Fuera de orden. Mujeres de la vanguardia española* (Madrid, Mapfre, 1999) sobre la existencia de todo un grupo de mujeres pintoras activas en la península (María Blanchard, Norah Borges, Olga Sacharoff, Maruja Mallo, Ángeles Santos, Remedios Varo); así se hacía ver, al menos, que existía todo un grupo. Pero ¿qué peso tendrían como tal? Para mí quedaba claro que esas mujeres, adscritas a distintos *ismos*, no se habían constituido en grupo propiamente dicho —ni siquiera por la amistad que surgiera entre algunas de ellas a la sombra de los lazos que unían a los hombres—. Así que, cuando saqué una nota sobre Norah Borges con motivo del centenario de su nacimiento, abordé la cuestión de cómo esa mujer había interactuado dentro de un grupo dominado por hombres y, en ese caso concreto, encabezados por hombres que le eran muy próximos: su hermano Jorge Luis y su futuro marido, el crítico y poeta Guillermo de Torre.

En este segundo artículo que dediqué a la artista el enfoque era otro, evidentemente, ya que me había planteado elucidar cómo la ilustradora había interpretado los textos poéticos de dos coetáneas suyas. Descubrí que la artista —ya no como íntima amiga sino como compañera de generación— iba delineando lo que hoy seguramente se vería como una ingenua poética feminista de la diferencia. Consciente de todos los problemas teóricos que esta etiqueta plantea, me he limitado a tratar el tema históricamente. Es probable que ni Concha Méndez ni Carmen Conde hubieran entendido el feminismo tal y como lo he llegado a entender yo, como un pulso constante y fructífero entre la diferencia y la igualdad. No obstante, tanto el impulso andrógino de Méndez como la más recatada feminidad de Conde hallaron cabida en el mundo ideado por Norah Borges —un mundo neorromántico que exaltaba lo infantil como la «patria celeste» del ser humano.

Quede como asignatura pendiente abundar en cómo y hasta qué punto esa reivindicación de lo infantil será, como dice Gabriela Mistral al prologar el libro de Carmen Conde que se reseña aquí, misión especial de la mujer. Me consta, en todo caso, que en las fechas en que escriben toda la literatura y el arte de vanguardia, ya fuera masculina o femenina, daba muestras de esa misma pasión. No hay más que pensar en Rafael Barradas, Joaquín Torres-García, Federico García Lorca, Rafael Alberti o Joan Miró.

1. Strictly speaking, the Generation of 1927 is part of a post-avant-garde literature better understood as an international modernism (not to be confused with Hispanic modernism). Norah Borges's art arises within the historical avant-garde, as we shall see, but by 1923 she is already assuming the lessons of the return to order.

2. For a chronology of Norah Borges see Lorenzo Alcalá, M., *La vanguardia enmascarada*, Buenos Aires, Eudeba, 2009, pp. 191-201. See also Quance, R., «Norah Borges entre vírgenes y sirenas», in Quance, R. & Mackintosh, F. J. (eds.), *Norah Borges*, special issue of *Romance Studies*, 27, 1, 2009, pp. 1-10.

3. Giménez Caballero, E., «Itinerarios jóvenes de España: Guillermo de Torre», in *La Gaceta Literaria*, 44, 15 October 1928, p. 7.

4. For Méndez's own account see Ulacia Altolaguirre, P., *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas*, foreword by María Zambrano, Madrid, Mondadori, 1990, pp. 72-82. Also, Valender, J., «Concha Méndez en el Río de la Plata (1929-1930)», in Valender, J. (ed.), *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 2001, pp. 149-63.

5. According to Rojas, P. «Fieles al presente. Cartas intercambiadas entre Guillermo de Torre, Norah Borges, Carmen Conde y Antonio Oliver», in *Monteagudo*, 3, Epoca, 20, 2015, pp. 161-211, Antonio Oliver approached Guillermo de Torre about the possibility of Norah's doing the illustrations (p. 163). Eventually the women became friends and coincided in Madrid's Lyceum Club Femenino.

Quisiera expresar mi agradecimiento a Legenda por su permiso para reproducir el artículo, con leves retoques para ponerlo al día.

R.Q.

The illustrations that the Argentine artist Norah Borges (1901-1998) provided for two books of poetry by Spanish women associated with the Generation of 1927 are interesting as an example of how this artist's aesthetics could accommodate two different poetic stances on the part of women writers who were negotiating their way through the avant-garde and modernism.¹ The books in question are *Canciones de mar y tierra*, published in 1930 in Buenos Aires by Concha Méndez (1898-1986), already well-known in Madrid as one of the few women moving in 'advanced' circles, and *Júbilos*, published in Murcia in 1934 by Carmen Conde (1907-1996), a younger writer from Cartagena who had made her first publishing contacts through Juan Ramón Jiménez.

Norah Borges was Jorge Luis Borges's younger sister. Both were introduced into *ultraísta* circles in Spain shortly after their arrival in Seville in 1919, where they soon became major figures in the Spanish branch of the movement.² Unlike her brother, however, Norah, who had married the young Spanish critic and poet Guillermo de Torre in 1928, maintained strong ties with Spain. Although it was said that she had made her husband promise that they would live in Argentina. The young couple returned to Spain in 1932.³ And there they remained, at the centre of the young Republic's literary and artistic pursuits, until civil war broke out. By 1938, after having taken refuge in Paris, they were back in Buenos Aires.

Concha Méndez did not know Norah Borges in Spain but rather met her on a trip she made to Argentina in 1929, when she looked up Guillermo de Torre, whom she had met once in San Sebastian.⁴ Carmen Conde, on the other hand, made Norah's acquaintance in Madrid when Norah and Guillermo returned to Spain to live, in the heady days following the proclamation of the Second Republic. The link between the three women seems to have been Guillermo de Torre, and that is not strange, really, when one considers that he had acted as the *secretario de redacción* [deputy editor] for *La Gaceta Literaria* (1927-1932), to which both Concha Méndez and Carmen Conde had contributed poems, and that he had made a name for himself as a literary critic with the publication of his *Literaturas europeas de vanguardia* in 1925.⁵

By 1929, in any case, Norah Borges was a much-sought-after illustrator of literary journals. In Spain, her work had appeared in several little magazines associated with *ultraísmo* (such as *Grecia* and *Ultra*), and when that movement waned her woodcuts, linoleum prints

and drawings were featured in *Alfar*. Her early friendship with Guillermo de Torre and her close relationship with her brother had led her to produce a woodcut for Guillermo's first book of poems *Hélices* (1923), and another that same year for the cover of her brother's *Fervor de Buenos Aires*. By the end of the decade Norah had also made her mark as a painter. In 1925 she participated in the Exposición de Artistas Ibéricos in Madrid, and the following year she had a one-woman show (comprising 75 works) at the Amigos del Arte in Buenos Aires.

Although *ultraísta* critics were struck originally by the way Norah's graphic work had assimilated the formal lessons of Expressionism and Cubism,⁶ as her work evolved and became more representational in the general post-war *retorno al orden* [return to order], her themes and what was seen as her poetic vision commanded more attention. According to Augusto Mario Delfino, who reviewed Norah's show at the Amigos del Arte, «De los setenta y cinco trabajos que expone, son sus ángeles la nota destacada.» [Of the seventy-five works that she is exhibiting, her angels are the most striking note.] In almost the same breath he observed that even more of her figures could be considered angels: «no solo las figuras que ella clasifica de tales, sino también esos niños que andan 'buscando ángeles'» [not only the figures she classifies as such but also those children who are «looking for angels»].⁷ Manuel Rojas Silveyra was even more emphatic: «En su pintura no hay sino niños y ángeles» [there is nothing but children and angels in her painting].⁸

The critical line extended to Spain, where Benjamín Jarnés, writing in *La Gaceta Literaria* in 1927, echoed the Argentines: «Los dibujos de Norah Borges representan preferentemente ángeles y niños» [Norah Borges's drawings show a preference for angels and children]. He saw a quality of innocence and lack of *gravitas* in the work, which suggested to him that the world Norah's art projected was a prelapsarian one with a humankind still full of grace. Jarnés believed that these themes and the treatment of them were signs of the painter's femininity: «Pocos casos de tan exquisita feminidad como el de Norah Borges. Por eso prefiere luchar con la materia más leve, más dócil» [There are few cases of such exquisite femininity as that of Norah Borges. That is why she prefers to grapple with the lightest, most docile of materials].⁹ Although Norah's graphic work and painting were more varied than these judgements suggest, later critics tended to enlarge upon the qualities these men had defined. The Argentine Córdova Iturburu, for example, some three years later, described the artist's world view thus:

Los personajes de Norah Borges [...] están separados del mundo por una defensa de pudor. [...] Por eso dan esa sensación de meditación recogida, de dulce defenderse, de tímida afirmación de una personalidad definida y frágil, en cuyos ojos brilla la llama de una intimidad que se defiende extendiendo las manos, como un niño, para que nadie se

6. As Norah maintained in an interview with Manuel Bonet, J., «Hora y media con Norah Borges», in *Renacimiento*, 8, Seville, 1992, pp. 5-6 (p. 6).

7. See, for example, De Torre, G., «El renacimiento xilográfico. Tres grabadores ultraístas», in *Nosotros* [Buenos Aires], 161, 1924, pp. 274-76. Norah's excellent training in Switzerland earned her the respect of other young *ultraístas* as well. According to Carmona, E., «Bores ultraísta, clásico, nuevo, 1921-1925», in *Francisco Bores: el ultraísmo y el ambiente literario madrileño*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1999, pp. 13-51, it was she who probably taught Francisco Bores the expressionist technique in woodcuts (p. 23).

8. Mario Delfino, A., «La exposición de Norah Borges en 'Los Amigos del Arte'», in *El Diario* [Buenos Aires], 23 October 1926, repr. in Artundo, P., *La obra gráfica de Norah Borges*, Buenos Aires, n. p., 1993, p. 164.

9. Jarnés, B., «Los ángeles de Norah Borges», in *La Gaceta Literaria* 7, 1 April 1927, p. 2.

10. Iturburu, C., «Definición de Norah Borges de Torre», in *La Gaceta Literaria* 73, 1 January 1930, p. 5.

11. Borges, N., «Nueve dibujos y una confesión: Lista de las obras de arte que prefiero», in *La Nación* [Buenos Aires], 12 August 1928, repr. in Artundo, *La obra gráfica*, p.157; Gómez de la Serna, R., *Norah Borges*, Buenos Aires, Losada, 1945, pp. 25-26; and Quance, R. & Mackintosh, F. J. (eds.), *Norah Borges*, pp. 91-92.

12. See Quance, R., «Un espejo vacío: sobre una ilustración de Norah Borges para el ultraísmo», in *Revista de Occidente*, 239, March 2001, pp. 134-47. Quance suggests that Borges's work could be studied in light of Joan Riviere's theory of femininity as a masquerade, revealing a defensiveness about her incursion into a masculine public sphere.

aproxime. Extranjeros serían entre los hombres, tan extranjeros como los ángeles del Beato Angélico, nostálgico de la patria celeste [...] ¿No es este el destino del espíritu? ¿Y no es así, justamente, la personalidad de Norah Borges, delicada y feliz con la felicidad triste de los frágiles?

[Norah Borges's characters are separated from the world by a barrier of modesty. That's why they give the impression of meditative withdrawal from the world, of sweet defensiveness, of timidly affirming a definite and fragile personality, in whose eyes shines the flame of a private world that defends itself by putting up its hands like a child so that no one will come near. They would be foreigners among men, as foreign as the angels of Fra Angelico, homesick for their celestial birthplace. Is this not the destiny of the spirit? And is this not precisely what Norah Borges's personality is like, delicate and happy with the sad happiness of the fragile?]¹⁰

Although the critical strategy here might seem arbitrary inasmuch as it identifies the object(s) represented with the artist's own subjectivity, Norah herself seemed to encourage this approach. In 1928 she published a text entitled «Nueve dibujos y una confesión: Lista de las obras de arte que prefiero» [Nine drawings and a confession: A list of my preferred works of art], which could be taken as a poetics, for in it she enumerated many of the objects that filled her paintings and drawings.¹¹ This suggested that in her work she was building up an ideal personal world, a world that was better and perhaps happier than the one she knew. As for her person, some of the photographs taken of Norah at the time showed her to be ill-at-ease with publicity, as if she preferred to work from the sidelines.¹²

Norah Borges's children and angels would prove to be ambiguous signs. To begin with, as Jarnés pointed out, one could not be sure that the angels were not really children or the children angels (angels are children with wings, and children are angels without wings, he said). On closer inspection, one might be tempted to think that her adults also were both child-like and angelic. So, a basically Romantic hierarchy suggests itself: adults, children, angels, in ascending order. To the extent that the figure one step below participates in the qualities of the figure immediately above, that figure is promoted — one step closer to perfection. But sex and gender, too, must be factors in this discussion. Norah Borges's figures all have something androgynous about them (to resurrect this word in the sense in which it has been analysed by feminists, as that which is male or masculine overlaid with the female or the feminine). Her angels and men may be boys, but they are boys who bear a delicate expression that makes them seem like the twins of the girls that she portrays. Consider, for example, the portraits of lovers: *Pablo y Virginia* (1927), *Urbano y Simona* (woodcut 1924; oil painting, 1930), or her own oil portrait with Guillermo, *El herbario* (1928). As her figures rise on the spiritual ladder, transcending the human, they become ever-more androgynous. By the time they are angels, sporting wings, they are entitled to wear a skirt and long

hair, as we see from the illustrations for Jarnés's article on her work.¹³

This sort of androgyny — however suspect it might seem to us now — was at the time a retreat from the ideology of the avant-garde which Ortega had analysed in *La deshumanización del arte* (1925). In that essay (and elsewhere) Ortega declared that the modern movement was stamped with a masculine character. And that it had specifically repudiated the values of a feminine past, by which he seemed to mean anything that smacked of nineteenth-century Romanticism.¹⁴ Ortega certainly had no women in mind when he wrote.

Nonetheless, Norah Borges's androgynous angels, angelic children and child-like adults, because they keep a toehold in the world of youth and play, do not altogether elude Ortega's account of avant-garde values. And it is only on a *spiritual* plane that femininity reasserts itself.¹⁵ Perhaps we can consider Norah's child-like, celestial androgyny a way of resolving the contradictory values women artists associated with the avant-garde were presented with, caught as they were between the *juvenile* (youthful) and the *deportivo* [sporting] — to follow Ortega — and the wish to build on the values of their own upbringing as girls.

Norah's work as an illustrator could and did look both ways in this respect. It was at once tactful and suggestive. Although not everyone Norah illustrated was pleased with her penchant for children, very early on, as May Lorenzo has noted, out of deference to the text she was illustrating, the artist developed a style that featured clear, simple lines and a flat perspective against a white background.¹⁶ Thus, she could address the work of a poet who represented the avant-garde ideals of which Ortega had spoken (Concha Méndez) and then turn to the work of another poet who sought her models in a more traditionally feminine world (Carmen Conde).

Concha Méndez's *Canciones de mar y tierra* (1930) has been analyzed as an effort on the part of a woman poet to embody the ludic and sporting ideal of an avant-garde aesthetic forged by men. But what is most striking in this collection of neo-popular verse is the speaker's heartfelt desire for emancipation, for which the sea and sailing serve as metaphors. We see this in the very first poem, «Navegar» (*CMT* 23-24):¹⁷

Que me ponga en la frente
una condecoración.
Y me nombren capitana
de una nave sin timón.

Por las mares quiero ir
corriendo entre Sur y Norte,

13. Mayr-Harting, H., *Perception of Angels in History*, Oxford, Clarendon Press, 1997, pp.17-18, speculates that with the «celestization of angels» in the twelfth and thirteenth centuries, there came a «sex change», and the angels formerly thought of as male became androgynous. As a well-travelled young woman with a strong preparation in the fine arts, Norah would certainly have absorbed this idea and made it her own. In Ramón Pérez de Ayala's *Los trabajos de Urbano y Simona* (1924), a novel which Norah admired, according to Artundo, and which inspired a woodcut and at least one oil painting, we read: «Tengo leído en Santo Tomás de Aquino, si no me equivoco, que los ángeles no se casan porque son andróginos, como las azucenas.» See Pérez de Ayala, R., *Obras completas*, García Mercadal, J. (ed.), Madrid, Aguilar, 1963, iv, p. 387.

14. See Ortega y Gasset, J., *La deshumanización del arte y otros ensayos*, Madrid, Alianza, 1998, pp. 51-52. For more on this see Quance, «Un espejo vacío».

15. Interestingly, Díaz-Plaja, G., «Tres discos románticos», in *La Gaceta Literaria*, 96, 15 December 1930, p. 7, who saw signs around 1930 (the centenary of Victor Hugo's *Hernani*) of a return to a Romantic sensibility in literature and fashion, bantered that one would not achieve «una vitalización total de esta conmemoración romántica hasta que el ángel de luz [for example, Espronceda's *Teresa*] vuelva a ser la mujer».

16. Alfonso Reyes confides in his *Diario* (3 March 1929) that the six drawings of children which Norah had done for his *Fuga de Navidad* (1929), were not right for the book's subject. This is cited in *Discreta efusión. Alfonso Reyes/Jorge Luis Borges. Epistolario (1923-1959) y crónica de una amistad*, García, C. (ed.), Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2010, p. 38. (Thanks to C. G. for this reference.) On Norah's style see Lorenzo Alcalá, M., «Norah Borges, ilustradora», in *La Nación* [Buenos Aires], Cultura, 18 February 2001, pp. 1, 8. By implication the drawings «no debían apropiarse de la página; por respeto al autor, dejaban blancos para que la imaginación los llenara con el texto». Available at www.lanacion.com.ar/215752-norah-borges-ilustradora

17. All quotations are from the first edition of Méndez Cuesta, C., *Canciones de mar y tierra*, Buenos Aires, n. p., 1930, abbreviated as *CMT* in the text.

18. As noted by Sánchez Rodríguez, A., «Concha Méndez y la vanguardia. Apuntes para un retrato de mujer moderna», in *Una mujer moderna*, Valender, J. (ed.), pp. 115-33 (p. 130).

que quiero vivir, vivir,
sin leyes ni pasaporte.

Perdida por los azules
navegar y navegar.
Si he nacido tierra adentro,
me muero por ver el mar.

[Let them place a decoration
Upon my brow.
And name me the captain
of a vessel without helm.

Over the sea I would go
running North and South,
for my only wish is to live
without passport or law.

Lost amid the blue,
sailing and sailing along.
Though I was inland born,
I'm dying to catch sight of the sea.]

There is no fixed destination here — and hence no need for a rudder or helm (as we also read in «Barca de luna», *CMT* 76). The point is that the speaker — whom Norah imagines to be a girl still — wishes to live freely, like a female version of a Romantic hero, on the margins of society («sin leyes ni pasaporte» [without laws or passport]). As Alfonso Sánchez Rodríguez has pointed out, this is not just (Romantic) literature but an exact expression of the motives which in real life led Concha Méndez to set sail for London and Buenos Aires against her family's wishes and in violation of the standards of decorum for a young woman of the upper class.¹⁸ In one simple poem where the poet makes the case for the importance of travel for the sense of self. She asserts that to go — to sail — is to be (*CMT* 75):

Mi vida en el mar. Yo voy
saltando de puerto a puerto.
Y en mi aventura soy
como un corazón despierto.

[My life on the sea. I go
skipping from port to port.
And in my adventures I am
like a heart now woken.]

The rhymes in lines 1 and 3, «voy» and «soy», which because of the enjambment are actually more visual than aural in character, encourage us to «see» an almost philosophical affirmation in the celebration of sailing. According to Catherine Bellver, the poet is flouting the age-old association of women with passivity and immanence, qualities which find symbolic expression in fixity and horizontality. Thus,

she argues that poems such as «Escalas» [Ladders] stake out a masculine, symbolic space.¹⁹ Women writers of the twenties and thirties, she asserts, adopted the theories and values men were promoting. Certainly the «verticality» in some of the poems suggests that Méndez had internalized the symbolism that was prevalent in two important *ultraísta* texts from 1920, one by Guillermo de Torre, «Manifiesto Vertical», which appeared as a supplement of *Grecia* (1 Nov. 1920) and a rejoinder by Jorge Luis Borges, «Vertical», which appeared in the first and only issue of *Reflector* (Dec. 1920).²⁰

There is nothing in Norah Borges's illustrations of the book to buttress such «faloforia» [phallophoria], as her brother called it. But to the extent that they evoke the sea and the seashore and a solitary young female protagonist, her drawings do lend support to the idea of female emancipation. They do this by bringing out the less obvious strains in the book, having to do with female sexuality and a dream of unobserved and unfettered being, which the sea induces in the would-be sailor. Norah envisages the female voyager as a young girl in her sailor shirt, catching the echo of the sea in her ear as if it were a seashell (Méndez's metaphor),²¹ or leaning in a reverie against the ship's rail. By opening the text with the drawing of a compass and closing it with a drawing of an armillary sphere, Borges suggests the book itself is the boat taking the writer on a voyage.²² Thus her drawings place the accent on interiority — a dimension that only gradually comes into view in the book — and shifts attention away from the many senses in which the protagonist of the verse, in seeking adventure on the seas, could be said to emulate masculine ideals or models. The decontextualization of the drawings — their lack of reference to a specific time and place, their assertion of a lyric present and their isolation on a sea of white paper — encourages us to read the protagonist's actions and aspirations as a fantasy that will ultimately unfold on an island or happen to an island-self (*CMT* 184):

Recuerdo: era nadadora en el Cantábrico. El Cantábrico tenía — tiene — una isla pequeñita: mi primer puerto de broma. Y todos los días yendo a mi puerto por los caminos del mar, soñaba yo con las velas que a la isla debieran nacerle para irse — irnos — a navegar por el mundo.

[I remember: I was a swimmer in the Cantabrian Sea. The Cantabrian Sea had — has — a tiny little island: my first toy seaport. And every day on the way to my port over the sea-roads, I dreamt of the sails that the island would have to grow in order for it — for us — to sail about the world.]

Through metonymy, the island destination becomes a metaphor for the female self, who in turn becomes again, metonymically, a boat that has set sail.

Norah's drawings also imply a celebration of physicality. Consider her sunbather, for example, or her bare-breasted young woman. The

19. Bellver, C., *Absence and Presence: Spanish Women Poets of the Twenties and Thirties*, Lewisburg, Pennsylvania, Bucknell University Press, 2001, pp. 63-66.

20. Both are reproduced in the catalogue *El ultraísmo y las artes plásticas*, Manuel Bonet, J. (ed.), Valencia, IVAM, 1996, pp. 140-41 (Torre); p. 150 (Borges). The latter says of Torre's manifiesto, «posee ante la democracia borrosa del medio ambiente todo el prestigio audaz de una desorbitada faloforia en un pueblo jesuítico».

21. As the poet herself recalls (*CMT* 184): «Todo tiene sabor de músicas lejanas — que yo llevo en el caracol de mis oídos y en los oídos de mi alma» [Everything has the savour of distant music—which I carry in the conch-shell of my ears and in the ears of my soul].

22. As Candelas Gala remarks, these «instruments of navigation» suggest «a journey of the creative process» (170). See *Poetry, Physics, and Painting in Twentieth-Century Spain*, Basingstoke, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2011.

23. Wilcox, J. C., *Women Poets of Spain* 1860-1990, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1997, p. 104.

24. See the poems «A la isla» (CMT 99) and «Coplilla» (CMT 105). In «A todas las albas» (CMT 30), however, a lover is associated with a landlocked existence which the lyrical subject vows to leave behind: «Y no me quedaré en tierra, / no me quedaré no, amante» [And I will not stay on land, / no, I will not, my lover].

heroine she imagined for the book is a sturdy athlete (the strong swimmer that we know the author in fact was) but at the same time one who embraces the sensuous pull of the sea, and the lack of restraint in a seaside existence. Wishing, perhaps, to feel what a mermaid might feel in the ocean depths, such a character could give voice to the poem entitled «Verdes», a poem which John Wilcox (104) has said calls for the inner voyage of rebirth (CMT 66):²³

¡Ay, jardines submarinos,
quién pudiera pasear
por vuestros verdes caminos

hondos de líquenes y olas,
radiantes, y estremecidos
de peces y caracolas.

Y volver a la ribera:
verdes ojos, verdes el alma
y verde la cabellera!

[Oh gardens beneath the sea
if only I could tour
your deep green roads

of lichens and waves,
radiant and quivering
with conch-shells and fish

and return to the shore:
green eyes, green soul
and green mane of hair!]

Méndez's poems exalt liberty and a proud unconcern for love, as is clear from «Mi soledad» (CMT 141), which frankly equates «soledad» [solitude] with «alegría» [delight] or «A todas las albas» (CMT 29-30), which suggests that to take a lover implies a landbound existence. Yet Norah chose to give the speaker a male counterpart: an athletic young bather with a dreamy expression, who is seemingly content to live off the fruits of the sea and ruminant verse. (As if to underline that he is the soulmate or twin for the female bather, the artist portrays him in an identical pose.) In her defense, Norah Borges could surely have pointed out that, even though the heroine declares herself «novia del mar, o su amante» [sweetheart of the sea, or his lover] («Canal de Bristol», CMT 49), or a «barca sin dueño» [boat without an owner] («Nocturno», CMT 143), some of her poems do allude to a possible male accomplice.²⁴

Making only the slightest concession to contemporary details (that is, the heroine's stylish bathing suit, a design probably inspired in Chanel), Norah understands this girl-woman to be so far ahead of her time that one would have to look backward to classical sources to trace her physical type. This sort of futuristic nostalgia, as we

know, permeated other artists' works from the period as well, such as Picasso's bathers from the early twenties, which may have inspired Norah's.

The illustrations Norah did for Carmen Conde's *Jubilos* [Jubilations] (1934) all centre on children, even though this collection of prose-poems, written predominantly in the first person and autobiographical in nature, is not exclusively about children, as its subtitle indicates: *Poemas de niños, rosas, animales, máquinas y vientos* [Poems about children, roses, animals, machines and winds]. In her prologue, however, Gabriela Mistral offered unstinting praise for the texts about children, noting that while the author did not use a child's language («el libro es mejor *sobre* niños que *para* niños» [The book is better on the subject of children than it is for children], she had indeed captured a child's perspective. Conde had tapped most convincingly memories of her own childhood in Melilla and Murcia. As she welcomed Carmen Conde into the poetic fold, Mistral voiced the opinion that this was particularly a woman's gift:²⁵

Nosotras, Carmen, estaríamos destinadas —y subraye fuerte el *destinadas* porque sería un destino pleno— a conservar, a celar y a doblar la infancia de los hombres, las corrientes de frescura y de ingenuidad que arrancan de la infancia en ellos, y que después, muy pronto, se encenan, se paran, o se secan en su entraña.

[We women, Carmen, may very well be destined — and underline *destined* because it is no doubt a full destiny — to preserve, watch over and duplicate the childhood of men, those streams of freshness and ingenuity which well up in them from their childhood and which later, very soon, grow muddy, stop flowing, or dry up in their insides.]

One might very well ask why this should be the case. Although Mistral does not go into reasons, her own work evidenced the belief that women had privileged access to the world of childhood because they were mothers.²⁶ Thus, in seeking support from Gabriela Mistral, who was famous for her poems inspired in motherhood, Carmen Conde was beginning to formulate a poetics of sexual difference that departed from what some saw as a norm of masculinity imposed by the avant-garde.

Of the six illustrations that Norah did for this book, five refer to specific poems, incorporating a phrase or sentence from each as a caption beneath the drawing, as if she were illustrating a primer for children. They do not, however, sit strictly beside the texts. Thus, «Escuela» (*J* 21) is illustrated on p. 29 with a drawing of ABCs. The text «Freja» (*J* 31) from a sequence entitled «Niñas moras» is illustrated on p. 77, with a drawing of little girls with their hair in tight plaits resembling cornrows, hair that had been treated according to a traditional Moroccan recipe of egg yolk and honey. Another of the texts from the same series, «Pies desnudos» (*J* 33), in which the

25. Gabriela Mistral, foreword to Conde, C., *Jubilos. Poemas de niños, rosas, animales, máquinas y vientos*, Murcia, Sudeste, 1934, p. 13. All quotations refer to this edition, abbreviated *J* in the text.

26. See Mistral's early works *Desolación* (1921) and *Ternura* (1923). Teresa León, M., «La narradora», in *La Gaceta Literaria* 85 (1 July 1930), p. 8, whose first collection of stories was for children, laments the fact that women of her day, in order to «hombrearse», or place themselves on a par with men, lose touch with their childhood.

27. «Tenía la dirección de Guillermo de Torre, a quien años antes había conocido en San Sebastián. Norah Borges, su mujer, era muy graciosa. Recuerdo su voz de niña una de las veces que comí con ellos. 'Mira, Guillermo, Concha tiene carita de Goya; sus ojos son completamente de personaje goyesco'. Norah hacía unos dibujos ingenuos, preciosos, y, además, sabía muchísimo de pintura. Otra tarde recibí de sus manos un ramito pequeño de violetas, envuelto en un papel de china: 'Toma'». See Ulacia Altolaguirre, *Memorias habladas*, p 73.

young Carmen learns to go barefoot like the Moroccans, has a corresponding illustration on p. 47. «Masanto» (*J* 38), a text about a little Jewish girl («una hebreílla») is illustrated on p. 89 with a drawing of the cookies one got in her house; and «El niño limpio» (*J* 54) finds illustration on p. 125 in a drawing of an exercise book. Only one drawing (p. 129) of two little peasant girls at play, one somewhat older than the other and so the leader in the game, is not geared to a specific text. It seems, in fact, to be a simplified version of a painting Norah had done in 1933 entitled *Tres niñas españolas*. In both the painting and the drawing the girls are rendered in the simple geometrical shapes and with the wide eyes and timid expression that had become Norah's personal style.

Since three of the drawings refer to the author's North African playmates, it is fair to say that these are the texts that Norah Borges found most suggestive. She went unerringly to a phrase or a passage in each that appealed not only to the sense of sight but to the other senses as well — taste, smell, touch — which had been stirred by the young girl's exposure to an exotic household. She also focused on texts that recorded Conde's experience in the schoolroom teaching youngsters their ABCs. She does not adopt the adult perspective of the writer, however: it is a little girl's hand, for example (not the teacher's), which is seen tracing the letters of the alphabet. The enlarged size and child-like simplicity of the drawings suggests that quite possibly, like Gabriela Mistral, the illustrator had envisaged children as potential readers of at least some of these texts and that she sought to engage them through reference to their own action of reading and, in the case of the little boy filling his exercise-book, writing, too.

When Concha Méndez published her book of poetry, as her memoirs reveal, she hardly knew who Norah Borges was.²⁷ Carmen Conde, on the other hand, had no doubt read Méndez's book, and in view of the several articles that had appeared on Norah's work in the Spanish press, as we have seen, it seems likely that she was well aware of the artist's reputation. An unsigned review of Concha Méndez's book, which appeared in the journal *Sudeste*, edited by Conde's husband and mentor Antonio Oliver Belmás, had mixed praise for the poetry but unqualified admiration for the artwork:

Todo el ímpetu viajero de Concha Méndez Cuesta no ha bastado a apartarla de las fuentes líricas donde primeramente bebió. Sin embargo, sería interesante verla romper estas últimas amarras y acercarse más a sí misma, como ya consigue en muchos poemas. Norah Borges de Torre, ha prestado a este libro la belleza de unos finos dibujos, poemas ellos también alusivos al mar.

[Not all of Concha Méndez's passion for travel has been enough to lure her away from the sources where she first drank of poetry. Nonetheless, it would be interesting to see her cut loose from those last moorings

and move closer to herself, as she already does in many of her poems. Norah Borges de Torre has added a touch of beauty to the book with her fine drawings, which are themselves poems about the sea.]

Perhaps it was upon seeing Méndez's book (which included a poem dedicated to her) that Conde conceived a desire to see her own work illustrated by this artist. After all that had been written about Norah Borges's angels and children and her femininity, she may very well have thought that here was an artist who would feel a special sympathy for her writing. (There could have been an element of rivalry with Concha, too.)

Be that as it may, Norah Borges's art came to illustrate two very different images of the woman poet. In Concha Méndez it served as a counterpoint to the image of the freewheeling spirit who had arrogated to herself the male prerogative of travel and autonomy. In Carmen Conde it reinforced the bonds with a traditional woman's world that some women thought could and should be exploited literarily.



Ilustración de Norah Borges para *Júbilos* de Carmen Conde (1934), p. 77. Con el permiso de los herederos. Reproducida de los fondos de la Biblioteca Nacional de España.

Notas

Notes

Mary Yossi, Christos Siorikis

María Zambrano, *Tres poemas*. Introducción y traducción al griego de Mary Yossi y Christos Siorikis

Hacia los poemas de María Zambrano¹

Raros son los caminos que te llevan al encuentro con un texto. Casi secretos. Tanto que, cuando lo encuentras, más que conocerlo, lo re-conoces.

Una especie de «ceguera feliz» nos lleva a tocar la obra de María Zambrano. Primera visita/toque, su ensayo *Filosofía y poesía*. Segunda palpación, los pocos poemas que siguen, transferidos al griego.

Escribe Zambrano al principio de *Filosofía y poesía*:

A pesar de que en algunos mortales afortunados poesía y pensamiento hayan podido darse al mismo tiempo y paralelamente, a pesar de que en otros más afortunados todavía, poesía y pensamiento hayan podido trabarse en una sola forma expresiva, la verdad es que pensamiento y poesía se enfrentan con toda gravedad a lo largo de nuestra cultura.

Creemos que ella no se colocaría a sí misma entre los «más afortunados», aunque sus textos, «poéticos» o «filosóficos», reivindican «una sola forma expresiva», lo que querríamos llamar metafóricamente «el idioma Zambrano»: un lenguaje ardiente, con intensos elementos de oralidad, a veces dramático, a veces sacrificando una retórica (que emana el amor de los sofistas por el *logos*) en el altar de lo críptico de la palabra oracular. Por una parte, la petición persistente de la filosofía sistemática de aclarar a través del *logos*, y, por otra, la atracción inevitable por la dicción poética de los presocráticos, la oscuridad querida de Heráclito, por ejemplo.

En los poemas de María Zambrano, una germinación está por suceder; una germinación de algo nuevo, de algo que viene y que toma forma pasando a través de la oscuridad. En los tres poemas que hemos traducido está presente la sensación de una noche que tiembla por ser noche y, también, por el hecho inminente, en todo momento, de la venida de la aurora.

1. Las traducciones de los tres poemas fueron presentados por primera vez en el Congreso Internacional «Ecos y Resplandores Helenos en la Literatura Hispana. Siglos XVI-XXI», Atenas, 6-9 de septiembre de 2016. Por lo que sabemos, es la primera traducción de poemas de Zambrano al griego.

Aceptemos, por fin, la coexistencia de los contrarios, porque en los poemas que siguen se despliega un paisaje de tanta intensidad

interior y de tan gran lucidez que para sentir, tocar, oler, saborearlo, hace falta el «sentido común»² «que conjunta y anula los fenómenos», y el deseo de «sumergir en la luz la oscuridad».

Προς την ποίηση της *María Zambrano*³

Είναι παράξενοι οι δρόμοι που σε φέρνουν να συναντήσεις ένα κείμενο. Σχεδόν μυστικοί. Έτσι που, όταν το συναντήσεις, δεν το γνωρίζεις για πρώτη φορά, το ανα-γνωρίζεις.

Ένα είδος ‘ευτυχούς τυφλότητας’ μας οδηγεί να αγγίζουμε το έργο της *María Zambrano*. Πρώτη επίσκεψη/αφή, το δοκίμιό της *Filosofía y Poesía*. Δεύτερη ψηλάφηση, τα λιγοστά ποιήματα που ακολουθούν, μεταφερμένα στα ελληνικά.

Γράφει η *Zambrano* στην αρχή-αρχή του *Filosofía y Poesía*:

Μολονότι σε κάποιους τυχερούς θνητούς ποίηση και στοχασμός δόθηκαν ταυτόχρονα και εκ παραλλήλου, μολονότι σε κάποιους ακόμα πιο τυχερούς συγχωνεύτηκαν σε μια και μοναδική μορφή έκφρασης, η αλήθεια είναι ότι ποίηση και φιλοσοφία βρίσκονται σε μόνιμη διαμάχη σε όλη την ιστορία του πολιτισμού μας.

Πιστεύουμε πως η ίδια δεν θα τοποθετούσε τον εαυτό της στους «πιο τυχερούς», παρότι τα κείμενά της, ‘ποιητικά’ ή ‘φιλοσοφικά’, διεκδικούν «μια και μοναδική μορφή έκφρασης», αυτό που θα θέλαμε να ονομάσουμε μεταφορικά ‘το ιδίωμα *Zambrano*’: λόγος διάπυρος, με έντονα στοιχεία προφορικότητας, ενίοτε δραματικός, θυσιάζοντας κάποτε μια ρητορικότητα (με άρωμα του έρωτα των σοφιστών για τη γλώσσα) στον βωμό της κρυπτικότητας του χρησμικού λόγου.

Από τη μια, το επίμονο αίτημα της συστηματικής φιλοσοφίας να αποσαφηνίσει δια του λόγου, από την άλλη, η αναπόδραστη έλξη προς την ποιητική εκφορά των προσωκρατικών φιλοσόφων, la *oscuridad querida* ενός *Ηράκλειτου*, για παράδειγμα.

Στα ποιήματα της *María Zambrano*, μια γέννηση είναι έτοιμη να συμβεί: μια γέννηση ενός καινούργιου πράγματος, που έρχεται, και που παίρνει μορφή περνώντας μέσα από το σκοτάδι. Και στα τρία ποιήματα που μεταφράσαμε, είναι παρούσα η αίσθηση μιας νύχτας που τρέμει επειδή είναι νύχτα, καθώς και εξαιτίας του συνεχώς επικείμενου γεγονότος της έλευσης της αυγής.

Ας αποδεχτούμε επιτέλους τη συνύπαρξη των αντιθέτων, γιατί στα ποιήματα που ακολουθούν ανοίγεται ένα τοπίο τέτοιας εσωτερικής έντασης, αλλά και τόσο μεγάλης ενάργειας που για να το δούμε, να το αφουγκραστούμε, να το αγγίζουμε, να το οσφρανθούμε,

2. Según lo define Aristóteles en *De anima*. Las citas entrecuilladas a continuación son de poemas de Mary Yossi.

3. Οι μεταφράσεις των τριών ποιημάτων παρουσιάστηκαν για πρώτη φορά στο Διεθνές Συνέδριο «Ελληνικοί Απόηχοι και Αναλαμπές στην Ισπανόφωνη Λογοτεχνία. 16^{ος} – 21^{ος} αιώνας», Αθήνα, 6-9 Σεπτεμβρίου 2016. Απ’ όσο γνωρίζουμε, είναι η πρώτη μετάφραση ποιημάτων της *Zambrano* στα ελληνικά.

4. Όπως την ορίζει ο Αριστοτέλης στο *Περὶ ψυχῆς*. Οι φράσεις που ακολουθούν σε εισαγωγικά είναι από ποιήματα της Μ. Γ.

χρειάζεται «η κοινή αίσθηση»⁴ που «συναίρει κι αναιρεί τα φαινόμενα», και η επιθυμία «να βαφτίσουμε στο φως το σκοτάδι».

María Zambrano, *Tres poemas*

EL TEMPLO Y SUS CAMINOS

Unas tinieblas que prometen
y a veces amenazan abrirse.
Y es difícil creer que quien recorre
tal camino no se vea acometido
por el temporal
y un temblor casi paralizantes.
Es la luz de un viaje más bien extrahumano,
que el hombre emprendía
asomándose al lado de allá,
a ese lado al cual se supuso,
cada vez con mayor ligereza,
que solo se asoman los místicos.
Es la luz que se vislumbra
y la luz que acecha, la luz que hiere.
La luz que acecha en la inmensidad
de un horizonte donde perderse
parece inevitable, y que hiere con un rayo
que despierta más allá de lo sostenible,
llamando a la completa vigilia,
esa donde la mente se incendiaría toda.

Ο ΝΑΟΣ ΚΑΙ ΟΙ ΔΡΟΜΟΙ ΤΟΥ

Σκοτάδια που υπόσχονται
και -κάποτε- απειλούν να διαλυθούνε
Και δύσκολα πιστεύεις πως όποιος παίρνει
τέτοιο δρόμο δε θα νιώσει
του χαλασμού και του σεισμούέναν τρόμο που σε παραλύει.
Είναι το φως ενός ταξιδιού
-θα'λεγες- πέρα απ' τ' ανθρώπινα
καθώς κινούσε ο άνθρωπος
προς την πλευρά του επέκεινα,
προς την πλευρά εκείνη που θεωρήθηκε
-κάθε φορά και με μικρότερη βεβαιότητα-
πως μόνον οι μυστικοί αγγίζουν.
Είναι το φως που αχνοφέγγει
μα και το φως που ενεδρεύει,
το φως εκείνο που πληγώνει.
Το φως που ενεδρεύει στην απεραντοσύνη
ενός ορίζοντα όπου το να χαθείς μοιάζει αναπόφευκτο.
Αλλά κι εκείνο που πληγώνει
με μια ακτίνα που αδυσώπητα
καλείσει πλήρη εγρήγορση:
το φως εκείνο που θα πυρπολούσε ολόκληρο τον νου.

DE LA AURORA

La noche, en una de sus formas de plenitud
 es la noche del sentido, cuando el sentido
 del que está al filo de la muerte,
 o sobre la muerte como un mar único sostenido,
 se produce, la salvadora noche del sentido
 por desolada que sea. Porque entonces se siente,
 aunque sea pálidamente, que la germinación
 de lo que la ceguera y la mudez que la oscuridad
 sin más traería, no es solamente anuncio
 sino comienzo y razón al par.

ΑΥΓΗ

Η νύχτα, σε μία από τις εντελείς μορφές της,
 είναι η νύχτα του νοήματος,
 όταν αναδύεται το νόημα
 εκείνου που βρίσκεται στην κόψη του θανάτου
 ή πέρα απ' τον θάνατο
 σαν θάλασσα μοναδική κι αδιατάρακτη,
 η νύχτα η λυτρωτική του νοήματος
 όσο απέλπιδη κι αν είναι.
 Γιατί μονάχα τότε συλλαμβάνουμε,
 έστω και αμυδρά, ότι αυτό που δίχως άλλο ετοιμάζεται να 'ρθεί
 μέσα από την τυφλότητα και τη σιωπή,
 μέσα από το σκοτάδι,
 δεν είναι μόνον προμήνυμα
 αλλά αρχή και αιτία συνάμα.



HACIA UN SABER SOBRE EL ALMA

Y así me he ido quedando a la orilla.
 Abandonada de la palabra,
 llorando interminablemente como si del mar
 subiera el llanto, sin más signo
 de vida que el latir del corazón y el palpitar
 del tiempo en mis sienas,
 en la indestructible noche de la vida.
 Noche yo misma.

[ΠΡΟΣΠΑΘΩΝΤΑΣ ΝΑ ΣΥΛΛΑΒΩ ΤΗΝ ΕΝΝΟΙΑ ΤΗΣ ΨΥΧΗΣ]

Κι έτσι βρέθηκα ασάλευτη στην ακτή
 εγκαταλειμμένη από τον λόγο,
 κλαίγοντας ασταμάτητα, σαν απ' τη θάλασσα
 ν' ανέβαινε το κλάμα,
 δίχως άλλο σημάδι ζωής
 πέρα απ' τους χτύπους της καρδιάς
 και το σφυγμό του χρόνου στα μηνίγγια μου

μέσα στην αδιάφορη νύχτα της ζωής.
Νύχτα κι εγώ η ίδια.

Traducción: Mary Yossi – Christos Siorikis
Απόπειρα απόδοσης: Μαίρη Γιόση – Χρήστος Σιορίκης



Joaquim Cantalozella: *Familia II*,
fotografia blanc i negre, 2017.

Elena Trapanese

Laura Bergagna, «Los romanos buscan a un gato negro. ¿Quién ha visto a Zampuico?». Presentación y traducción del italiano de Elena Trapanese

Presentación

Mucho se ha escrito sobre la pasión de María y Araceli Zambrano por los gatos; mucho se ha comentado también acerca de los problemas que la gran corte gatuna —que vivía con las dos hermanas y estaba formada por gatos hambrientos que las dos recogían de la calle— les causó en Roma: denuncias del vecindario, obligación de mudarse al piso de via della Mercede, y una nueva denuncia que las llevará a la decisión de abandonar aquella Roma secreta y laberíntica que tanto habían amado y que tan hostil se había revelado.

Las Zambrano llegaron a tener, como verdaderas *gattare*¹ romanas, hasta más de veinte: «Tiene los gatos frígidos | y los gatos térmicos, | aquellos fantasmas elásticos de Baudelaire | la miran tan despaciosamente | que María temerosa comienza a escribir»,² recordará su amigo cubano Lezama Lima. Y Alfredo Castellón, en un testimonio, comentará:

Buscaba los gatos callejeros más necesitados y les ofrecía la comida que les había preparado. [...] María y Araceli distinguían muy bien los gatos callejeros, los «sin historia», de aquellos de las ruinas cercanas, los privilegiados y a los que, según ellas, los turistas tenían suficientemente alimentados. «En cada gato», solía decir María, «está íntegra la sabiduría de Egipto. El gato es la perfección de algo. Si alguien supiera lo que es un gato lo sabría todo.»³

Mas los gatos fueron mucho más para las dos hermanas Zambrano: animales sagrados y también instrumento del destino de soledad que ambas vivieron. En una estremecedora carta a su amigo mexicano Juan Soriano la filósofa escribe:

¿Qué son los gatos? Quizás sean eso: el instrumento del destino o su poso. Yo no los puedo matar, pues no me es propio matar a nadie, ni matar *nada*. Ni puedo tomar determinaciones generadoras, de seguro, de catástrofes. Nunca he tomado yo *decisiones*, y no es la primera vez, Dios lo sabe, que en mi vida tengo «Gatos». Y me han ido liberando de aquellos gatos para echarme otros. Puedes decir que no es destino sino condición mía. Es igual.

Y los Gatos son solamente una parte, la visible, de la cuestión. Tiene la virtud paradójica de lo muy visible; y es que no deja ver lo demás. Y lo demás es lo importante, la verdad.

Los gatos, estos que tengo en casa, primero: están ocupando el lugar, quién sabe si para bien o para menos peor, de otros «Gatos» que se me hubieran instalado. [...] Y estos gatos y aquellos otros a quienes

1. *Gattaro* es un término utilizado en Roma para describir a los que aman los gatos, los cuidan y les llevan comida por las calles o hasta en las ruinas romanas donde suelen vivir numerosas colonias gatunas.

2. Lezama Lima, José, «María Zambrano», en *Muerte de Narciso: antología poética*, México, Era, 2008, pág. 145.

3. Castellón, Alfredo, «Testimonio», *Actas del II Congreso Internacional sobre la vida y obra de María Zambrano*, Fundación María Zambrano, Vélez-Málaga, 1994, págs. 209-210.

sustituyen entran porque pueden entrar. Vamos, Juan, ¿es que si yo hubiese tenido a mi lado una persona, un hombre seguramente, que me hubiera amado como se debe, o si mi hermana, tendríamos estos gatos en sustitución de otros todavía más tremendos? ¿Es que en un mundo menos sórdido los gatos no hubiesen encontrado, quiero decir yo alguien que sin amarme con toda su alma lo hubiese resuelto, lo de los gatos?⁴

Destino que fue la razón de su salida de Roma en 1964, a la que Zambrano se refiere en la carta que acabamos de citar escrita desde el piso de Via Pisanelli, del que tuvieron que mudarse tras una primera denuncia. En relación con este asunto, Jesús Moreno Sanz hace referencia a la iniciativa de un senador fascista, quien consiguió canalizar una denuncia anónima por el gran número de gatos presentes en el piso de las exiliadas y hacer que se emitiera una orden de expulsión a cargo de las Zambrano, finalmente retirada solo gracias a la intervención del ministro Antonio Giolitti, por mediación de Elena Croce. Afirma Moreno Sanz que, tras una segunda denuncia —causada otra vez por el gran número de gatos—, las Zambrano deciden dejar Roma.⁵ Es la propia Zambrano quien hace explícita referencia a esta expulsión en la conocida entrevista con Antonio Colinas:

Los gatos fueron la causa de que a mi hermana y a mí nos expulsaran de Roma. ¡Figúrate, Roma que es precisamente la ciudad de los gatos! Allí ha habido personas que han llegado a tener hasta 40 gatos. Y a nosotras nos perseguían porque teníamos 10, y porque les dábamos de comer, siendo este uno de los ritos de Roma. Roma es la ciudad de la loba y del gato. El gato fue llevado, como se sabe, por Cleopatra y algunos pensaron que eran pequeños tigres. Fellini, que sabe mucho de Roma, mostró en una de sus películas el rugido de la loba y un gato al que se le ofrece un plato de leche. Se ve que mi hermana y yo —especialmente ella, que se sentía romana— cumplimos con el gato, pero no debimos cumplir con la loba. Por eso abandonamos Italia.⁶

El mosaico no siempre feliz de los sucesos vinculados a los gatos se enriquece ahora con una pieza más: la historia de la pérdida de uno de los tres gatos que las Zambrano habían traído consigo desde Cuba, Zampucio, y a la que el semanal ilustrado italiano *La Settimana Incom Illustrata* llevará a dedicar tres largas páginas.⁷ La capital italiana se llenó de carteles que prometían recompensa para quien pudiera encontrar y devolver a sus dueñas —«dos excepcionales hermanas» que llevaban años sin poder regresar a su patria— aquel felino de pelo negro y ojos amarillos desaparecido misteriosamente un soleado mediodía desde el piso de Piazza del Popolo número 3.

Se trata de una historia que, escribe la autora del artículo que reproducimos y traducimos a continuación, había llegado a conmover a los «desencantados e irónicos» romanos y que tenía empeñados a todos los amigos de Zambrano: «los intelectuales extranjeros residentes en Roma que hacen normalmente círculo en casa de las

4. Carta del 29 de enero de 1964 de María Zambrano para Juan Soriano, recogida en «Cartas al pintor Juan Soriano», en *Esencia y hermosura. Antología*, Antología, selección y relato prologal de José-Miguel Ullán, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2010, págs. 124-125.

5. Cfr. Moreno Sanz, J., «Cronología de María Zambrano», en Zambrano, María, *Obras completas*, VI. *Escritos autobiográficos 1928-1990*, edición dirigida por Jesús Moreno Sanz, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2013, págs. 108-109. En efecto, en la Italia de los años sesenta seguían vigentes decretos de la época mussoliniana. Me refiero, en particular, al Regio Decreto 18 Giugno 1931, n. 773 (GU n. 146 del 26/06/1931), que trataba de la aprobación de las leyes de seguridad pública. Los artículos 150 y 151 de este decreto, que fue modificado solo en 1989, contaban entre las medidas a tomar contra extranjeros que no cumplieran las leyes del país, inclusive las de decoro público, la expulsión, previa aprobación de un decreto firmado por el ministro del Interior, por el ministro de Asuntos Exteriores y con el visto bueno del primer ministro —razón por la cual Elena Croce recurrió a la ayuda de Antonio Giolitti para que no se aprobara la orden de expulsión—. Además, la expulsión conllevaba que el extranjero no pudiese volver al territorio italiano, sin una autorización especial del ministro del Interior. Cabe destacar, sobre este último aspecto, que Tomaso Carini (pareja de Elena Croce y buen amigo de las Zambrano) solicitó informaciones a la *Questura* de Roma con vistas a un posible regreso a Italia de las dos hermanas, inclusive anterior al proyecto de ir a vivir en los alrededores de Nápoles en la llamada Villa delle Ginestre. Sobre este asunto, véase Trapanese, Elena (traducción e introducción), «María Zambrano. *El venerado Larousse*», en *Revista de Hispanismo Filosófico. Historia del Pensamiento Iberoamericano*, n.º 20, 2015, págs. 133-138.

6. Colinas, Antonio, «Sobre la iniciación (Conversación con María Zambrano)», en *Los Cuadernos del Norte*, año VII, n.º 38, octubre de 1986, pág. 9.

7. Se trató de una «catástrofe» que afectó de manera dramática a Araceli: «Ara va con sus primos a Capri, felizmente. Parece providencial, porque ya estábamos al borde de la locura las dos a causa del gato» (*Obras completas*, VI, ed. cit., pág. 362). Zambrano se refiere a la «catástrofe de “Zampucio”» en un texto sobre ética escrito en la noche del 9 de julio de 1954 (véase el manuscrito M-347, pág. 3).

dos hermanas descuidan desde hace días el trabajo para ir por Roma en busca de Zampuico».

Porque, en una ciudad como Roma, todo puede pasar.

«Los romanos buscan a un gato negro. ¿Quién ha visto a Zampuico?»

La triste historia de un gato, salvado en Cuba y perdido en Roma, ha conmovido a la capital⁸

Por las vías de Roma, desde hace algunos días, hay un manifiesto amarillo y negro que dice: «Recompensa de 10.000 liras para quien devuelva en Piazza del Popolo n. 3 a un gato negro, pelo medio largo, ojos amarillos, macho, perdido el jueves en Piazza del Popolo. Se ruega a quien lo encuentre, que lo devuelva con urgencia causa salud de una persona».

Todo puede pasar en una ciudad como Roma e inclusive puede pasar que sus habitantes, desencantados e irónicos, se conmocionen por una pequeña historia como esta que vamos a contar: la historia de Zampuico y de sus dueñas, una de las cuales ha caído gravemente enferma por haber perdido a su gato negro. Toda Roma busca a Zampuico, gato de buena familia, inexperto del mundo y de sus peligros pese a que por el mundo, encerrado en una pequeña jaula, ya ha viajado mucho. Zampuico nació en Cuba.

Cuando Zampuico llegó al mundo no fue un día de fiesta para nadie. Este es el único dato seguro acerca de los inciertos orígenes de nuestro personaje. No se sabe bien si fue culpa de una madre desnaturalizada el hecho de que a Zampuico le abandonaran con sus dos hermanos gemelos en un terreno no cultivado de la isla de Cuba. Si Zampuico hubiera sido hijo de una mujer, podríamos sospecharlo. Son cosas que acontecen en el mundo de los seres pensantes, pero muy raramente en aquel, muy inferior, de los «instintivos». Tenemos entonces que suponer que Zampuico fue tirado entre los arbustos por un representante de la primera categoría, a quien su inocente aparición molestaba: por cierto, un hombre de corazón demasiado tierno para matar tres palpitantes montoncitos de pelo negro y así solucionar, en un instante, sus sufrimientos y su propia molestia.

Siguiendo por el camino de las inducciones, podemos reconstruir el hecho que se encontraba en el origen de las peripecias de Zampuico. Un hombre se despertó en una calurosa mañana de julio de 1952, con la pesadilla de aquellos tres gatos negros nacidos bajo su techo.

8. Laura Bergagna, «I romani cercano un gatto nero. Chi ha visto Zampuico?», en *La Settimana Incom Illustrata*, n.º 29, 17 de julio de 1954, págs. 24-26. Traducción de Elena Trapanese.

Una decisión se imponía. ¿Puede un hombre normal, respetado, llenar su casa de gatos? Alejó con astucia a la gata madre, levantó delicadamente los tres hermanos y se alejó apresuradamente por las calles de La Habana, avergonzado del maullante paquete. Fue un momento difícil aquel en que puso a los tres gatos en el campo de construcción en las afueras de la ciudad, tanto más cuanto que Zampuico se agarraba obstinadamente a sus dedos. Al alejarse el hombre estaba un poco triste, pero se consoló pensando que su conciencia estaba bien: no había alterado los decretos de la naturaleza que gobiernan la vida de todas las criaturas; los gatitos iban a morir de muerte natural, es decir, de hambre y de inanición.

Desesperado maullido

Zampuico, después del primer instante de desconcierto, se dio cuenta de la situación desesperada. No es fácil solucionar semejante problema cuando todavía se tienen los ojos cerrados y uno no está de pie. La única posibilidad es gritar. Zampuico empezó a maullar desesperadamente y los otros dos le imitaron. El sol ardiente latía sobre el campo de hierba seca, los rayos multiplicaban el calor atravesando el pelo negro de los tres abandonados. Durante horas Zampuico y los otros hicieron todo lo posible para encontrar voz en los pequeños pulmones.

Al primer piso de una cercana casa dos mujeres, durante aquella misma tarde, estaban ocupadas en escribir libros importantes. Libros de filosofía. No podemos mencionar el nombre de aquellas dos excepcionales hermanas, solo nos está permitido decir que una de ellas es famosa en todo el mundo y da clase en dos importantes universidades. Españolas de nacimiento, pertenecientes a una conocida familia de intelectuales, viajan desde hace años por el mundo sin poder volver a su patria, llevando consigo el peso de muchos dolores y el de una honda bondad espiritual.

Ahora que Zampuico ya no está, desaparecido misteriosamente en un soleado mediodía romano, en la casa de las dos hermanas han vuelto todas a la vez las desventuras de sus vidas, que Zampuico había conseguido apartar durante años. Demasiadas para que la más débil de las dos, aquella a quien el conocimiento de las filosofías no ha otorgado un distanciamiento suficiente de las cosas de este mundo, vuelva a encontrar la fuerza de retomar sus costumbres y tal vez la de vivir. Este es el verdadero sentido de la historia de Zampuico, y la razón para contarla.

Zampuico, en español, significa comilón. Se entiende por qué, visto este lado de su personalidad, al atardecer sus gritos menguaron hasta callar. Los otros dos ya habían parado hacía un rato y habían entrado en el limbo de la inconsciencia que la naturaleza provi-

dencialmente ofrece a quien ha llegado a los límites del sufrimiento.

Las dos literatas, que desde hacía unas horas estaban pendientes para averiguar la procedencia del maullido, volvieron a trabajar pensando que se habían engañado. Llegó la noche y, como pasa a menudo en aquellos países tropicales, trajo consigo un espantoso huracán. Los chaparrones de agua tuvieron el poder de despertar la vida en los tres abandonados. Sus gemidos aterrorizados atravesaron las tinieblas, hasta que cuatro manos delicadas llegaron a salvarlos.

Así fue como Zampuico, con un hermano y una hermana, entró en la familia de las dos estudiosas españolas.

Ojos amarillos

Los alimentaron con cuentagotas, las dos caras piadosas espieron día tras día su vuelta a la vida. Un hermano de Zampuico no sobrevivió y falleció ocho días después. Se quedaron Zampuico y Cominita. Zampuico creció rápido y se convirtió en un hermoso gato negro, con el pelo un poco más largo de lo normal, la nariz poderosa y chata y, sobre todo, unos maravillosos ojos amarillos. Olvidó pronto la fea desventura de su infancia y se conservó inocente, ignaro de las malicias del mundo. Inclusive cuando robaba el jamón era inocente. El jamón era su glotonería, no entendía por qué, gustándole tanto, no tenía que comerlo. No se dejaba tocar por cualquiera porque era un gato genuino, un poco salvaje e indómito: tierno solo con sus dueñas y cordial con pocos extraños. Tampoco era muy inteligente y no hizo nunca, por voluntad propia, cosas extraordinarias para un gato.

Olvidamos decir que en la casa de las dos hermanas vivía desde hacía ya algunos años una gata blanca y negra que, en su momento, llegó a ser legítima pareja de Zampuico. No fue un matrimonio perfecto porque Rita, la mujer, no olvidaba sus derechos de prioridad sobre el cariño de las dueñas y, en el *ménage* de pareja, siempre fue ella quien llevó los pantalones. Zampuico, pese a eso, no cometió nunca ni la más pequeña infidelidad.

Mientras tanto el destino iba tejiendo para Zampuico los hilos de una vida excepcional. Un día las dos dueñas decidieron dejar Cuba para Roma. Las dos hermanas estaban solas en el mundo, de un pasado rico y feliz no había quedado nada más que el cariño de los tres felinos. Sobre todo Zampuico, con su inocencia, ya les era imprescindible.

Zampuico, Cominita y Rita tuvieron un pasaporte regular y, con sus dueñas, se embarcaron en un carguero, el *Vettor Pisani*. Durante cinco días los gatos estuvieron mareados y no tocaron comida.

Todos, a bordo del barco, desde el comandante hasta los pasajeros y los marineros, se preocuparon para confortarles, llevándoles los bocados más apetecibles y poco faltó para que en la cubierta no llegara a colgarse el boletín diario de su salud, tanto era el ferviente interés por su destino.

Durante los otros diez días viajaron sobre un mar de cristal y fueron bastante felices. Desembarcaron en Génova, un día de julio del año pasado; desde allí, encerrados en una jaula confortable, subieron al tren y viajaron hasta Roma. Fueron pasajeros muy educados. En Roma entraron con felicidad en la nueva casa, en Piazza del Popolo.

Zampuico pasaba largas horas en la ventana contemplando el mundo: un mundo misterioso y lleno de peligros, hecho de máquinas letales y de hombres apresurados. Demasiado lejanos, al otro lado de la plaza, los árboles cargados de pájaros. Zampuico rastreaba con su nariz chata la invitación de la naturaleza, la llamada a la caza, mas no era infeliz por el hecho de no poder aceptarlas.

Era famoso

La casa en la que vivía era bastante interesante, siempre llena de gente importante del mundo de las letras. Sin hacer nada excepcional, el gato Zampuico se había ganado un lugar en este mundo. Había llegado a ser famoso: gustaba a los intelectuales por su color negro de ébano, los ojos amarillos, pero sobre todo por su mirada de sorpresa y asombro. Ellos reencontraban en él, materializada, la idea de la primitiva inocencia, del ser puro sin pecado, ignorante y estupefacto. En realidad, Zampuico no era otra cosa que un gato aburguesado, dominado por su pareja, sin problemas.

Se aburguesó todavía más cuando, hace aproximadamente tres semanas, llegó a ser papá por primera vez. Fue entonces cuando, en la familia de los gatos, cayó la tragedia. El día de San Juan, 24 de junio, alrededor de mediodía, Zampuico estaba pacíficamente acurrucado en la repisa de su ventana. Así lo vieron por última vez sus dueñas. Hubo un grito en la calle: «¡Se ha caído un gato negro!». Las dos mujeres corrieron a ver: Zampuico había desaparecido. Bajaron las escaleras, buscaron por todas partes, pararon a los transeúntes. De Zampuico, ni rastro.

Días y noches pasaron en una inútil espera, mientras la más joven de las dos hermanas lentamente se enfermaba. Zampuico representaba para ella el último vínculo con la vida afectiva, después de que su familia, madre, padre, marido, se había disuelto dramáticamente. También Rita, la mujer de Zampuico, desde el día de su desaparición, rechaza la comida. Y finalmente, como último acto del drama que ha sacudido a la familia de Zampuico, la muerte del hijo; una

muerte incomprensible si no se admite que un pequeño gato pueda sufrir la falta del padre hasta morir por ello.

Por eso los intelectuales extranjeros residentes en Roma, que habitualmente se reúnen en la casa de las dos hermanas, desde hace días descuidan el trabajo para ir por Roma en busca de Zampuico.



Joaquim Cantalozella: *Familia III*,
fotografia blanc i negre, 2017.

Normas para la publicación

Rules for publication

Aurora. Papeles del Seminario «María Zambrano» es una revista de investigación dedicada al estudio de la obra y del pensamiento de María Zambrano, de carácter internacional y con una periodicidad anual.

Los trabajos remitidos para su publicación en *Aurora* serán objeto de dos informes por parte del Consejo asesor o de especialistas requeridos por este; a partir de estos informes el Consejo de redacción decide sobre su publicación y comunica la decisión al autor/a en un plazo máximo de 6 meses.

El autor/a se responsabiliza de las opiniones expresadas en su texto.

Los derechos de autor corresponden al autor/a, que posteriormente podrá publicar el artículo en cualquier otro lugar, haciendo constar su previa publicación en *Aurora* e indicando la referencia completa (número y año).

Estos trabajos, siempre inéditos, deberán reunir las siguientes características:

Respecto al contenido, se dará absoluta prioridad a los trabajos que aborden el tema monográfico al que se dedica cada número (anunciado de antemano, en el número anterior), aunque no se excluye la publicación ocasional de textos de temática libre.

Respecto al **formato**: la extensión máxima será de 37.000 caracteres con espacios. La primera página debe contener, por este orden: título del artículo (en la lengua del artículo y en inglés), nombre del autor/a, resumen y abstract (en inglés) (de unas 5 líneas) y hasta 5 «palabras clave» (traducidas también al inglés).

En la primera página se hará constar mediante llamada de asterisco junto al nombre del autor/a: dirección postal, e-mail, Universidad o centro de investigación de donde procede.

Las llamadas de símbolos numéricos que indican las notas a pie de página se insertarán tras el signo de puntuación y sin dejar ningún espacio (ej.: Zambrano, como Nietzsche,¹ incide en esta idea).

Las notas críticas y bibliográficas se incluirán a pie de página. Las citas bibliográficas se redactarán:

- Para libro: autor/a, *título*, ciudad, editorial, año, página (ej.: Zambrano, M., *Claros del bosque*, Barcelona, Seix Barral, 1977)
- Para capítulo de libro: autor/a, «título», en autor/a (editor, compilador, etc.), *título* (del libro), ciudad, editorial, año, página (ej.: Ruiz Sierra, J., «Il sentiero dell'ascolto», en Buttarelli, A. (ed.), *La passività. Un tema filosofico-politico in Maria Zambrano*, Milán, Bruno Mondadori, 2006)
- Para artículos en revistas: autor/a, «título» del artículo en *título* de la revista, n.º, lugar, año, página (ej.: Aranguren, J. L., «Los sueños de María Zambrano» en *Revista de Occidente*, n.º 35, Madrid, 1966)
- Para otro tipo de textos se mantendrá la analogía con esta forma habitual de citar.

Los originales se enviarán por e-mail: revista.aurora@ub.edu

Números publicados

- 1 La mujer y las figuras femeninas en la obra de María Zambrano
- 2 La ciudad y las ciudades zambranianas
- 3 Los géneros literarios de la filosofía zambraniana
- 4 Imágenes y símbolos
- 5 La pintura en la obra de María Zambrano
- 6 Los sueños
El mundo antiguo
- 7 María Zambrano y la tradición
- 8 María Zambrano y la filosofía contemporánea
- 9 María Zambrano y la filosofía del siglo xx
- 10 María Zambrano y la filosofía de Nietzsche
- 11 Filosofía y poesía
- 12 María Zambrano y Heidegger
- 13 María Zambrano, discípula de Ortega y Gasset
- 14 María Zambrano y otras filosofías del exilio I
- 15 María Zambrano y otras filosofías del exilio II
- 16 María Zambrano. Perspectivas I
- 17 María Zambrano. Perspectivas II
- 18 María Zambrano. Escritos autobiográficos

En preparación

Sobre la novela en María Zambrano

Pedidos:

Edicions de la Universitat
de Barcelona
Adolf Florensa, s/n
08028 Barcelona
Tel.: 934 035 430
Fax: 934 035 531
comercial.edicions@ub.edu
www.publicacions.ub.edu